This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

838
G60
W13

A 927,203

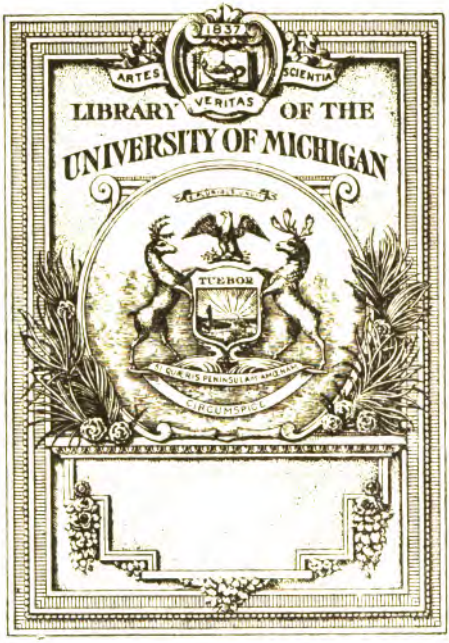
GOETHE, KLEIST, HEBBEL

und das religiöse Problem ihrer dramatischen Dichtung

von

Dr. Albert Malte Wagner

Verlag von Leopold Voss in Leipzig und Hamburg


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

838
G60
W13

Goethe Kleist Hebbel

und das religiöse Problem ihrer dramatischen Dichtung

Eine Säkularbetrachtung

von

Albert Malte Wagner

Sagt es niemand, nur dem Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet:
Das Lebend'ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.
Goethe

Leipzig und Hamburg
Verlag von Leopold Voss
1911

Copyright by Leopold Voss Leipzig 1911

An

Professor Richard Schmidt

in

freundschaftlicher und dankbarer Verehrung

Inhalt.

	Seite
Vorwort	7
Einleitung	9
Goethe	16
Kleist	36
Hebbel	77
Ein Blick auf die Gegenwart	109

245037

Vorwort.

Die folgenden Ausführungen erstreben keine allseitige Gegenüberstellung Goethes, Kleists und Hebbels. Wie vermöchte ich die zu geben, zumal bei so beschränktem Raum! Nur eine Frage habe ich herausgegriffen, veranlaßt vor allem durch die freundliche Anerkennung, welche meine Erörterungen im „Literarischen Zentralblatt" vom 1. Juli d. Js. gefunden haben. Das dort nur kurz skizzierte wird hier, mit Einschluß des Kleistschen Dramas, so gründlich, wie ich es vermochte, ins Auge gefaßt. Daß ich auch allerneuste Literatur berücksichtigt habe, wird man, denke ich, merken. Der gehobene Ton erklärt sich einmal daraus, daß die Abhandlung ursprünglich als Rede niedergeschrieben wurde; dann aber auch aus meiner unerschütterlichen Überzeugung, daß das behandelte Problem nicht nur ein Zentralproblem der Gegenwart ist, sondern auch vom deutschen Drama nicht länger übersehen werden kann, wenn anders es nicht in gestaltungsunfähiger Gefühlsduselei und romantischem Nebeldunst endgültig zugrunde gehen will.

Freiburg i. B., im August 1911.

Dr. Albert Malte Wagner.

Einleitung.

Es ist eine eigentümliche und denkwürdige Verknüpfung, daß mit den großen nationalen Gedenktagen der nächsten Jahre eine Säkularfeier zusammentrifft, die einem für die deutsche Geistesgeschichte bedeutungsvollen Begebnis gilt. Das Jahr Achtzehnhundertunddreizehn, in tieferem Verstande das Jahr, in dem die deutsche politische Freiheit geboren wurde, es ist zugleich das Geburtsjahr des deutschen Dramas des neunzehnten Jahrhunderts, der Dichtung, die sich, wie man allgemein betont, bewußt oder unbewußt, in Gegensatz stellt zu jener Epoche, die wir die klassische Zeit der deutschen Literatur zu nennen gewohnt sind. Hebbel, Wagner, Otto Ludwig, Büchner: ihr Genius, so ungleichartig in seinem Gefüge, seinem Wert und seiner Wirksamkeit, wurde im Jahre der Befreiungskämpfe ins Leben gerufen und er war es, der uns das neue Drama schenkte. Wie das vaterländische, so wird auch das geistesgeschichtliche Zentenarium, das gewiß nicht weniger ein nationales Ereignis ist als jenes, ernste Erwägungen veranlassen, die ihren Ausgangspunkt der kulturellen

Struktur der Gegenwart entnehmen. Der trüben, aber kraftgeschwellten Zeit, die der Erlösung voranging, wird gedacht werden, und mancher strenge Vergleich mag dann nicht immer zu Gunsten der heurigen Bildung ausfallen. Gewiß werden sich dann auch viele des Mannes erinnern, der als ein Symbol jener großen Zeit gelten darf, in dem sich ihr geistiges und ihr menschlich-politisches Drängen zu einem urgewaltigen Trieb verdichtete, der den von ihm Besessenen endlich selbst erstickte, kurz bevor die Sonne der Erfüllung am Horizonte seines über alles geliebten Vaterlandes heraufstieg.

Man hat gesagt, das Schicksal Heinrich von Kleists hätte sich nicht zu jener Tragik entfaltet, die ihren Abschluß in den Wellen des märkischen Sees fand, wäre die Völkerschlacht bei Leipzig zwei Jahre früher geschlagen worden. Es liegt viel Wahres in dieser Behauptung: der Mann und Dichter, der sich eine Stimme von Erz wünschte, um, vom Harz herab, seinen Deutschen die Forderung des Tages absingen zu können, für den das elende Wort von dem Vaterland, das überall dort sei, wo es dem Menschen gut gehe, niemals Bestand hatte, und der doch an der möglichen Rettung eines Volkes verzweifeln mußte, dessen König im Begriff war, ein neues Bündnis mit dem Feind einzugehen — ein solcher Mensch, da er für seine Treue und Standhaftigkeit an den Galgen kommen konnte, mochte wohl dazu geführt werden,

das Leben als eine ekle Bürde fortzuwerfen. Indessen wir dürfen uns anderseits nicht verhehlen: wäre jene glorreiche Entscheidung wirklich einige Jahre früher gefallen, das Geschick Kleistens hätte sich doch vollzogen, wie es sich in der Tat vollzogen hat. Möglich, daß seine wunde Seele auf kurze Zeit neue Kraft aus dem Siege seines Volkes gesogen hätte. Über kurz oder lang jedoch wäre der alte Zweifel an seinem dichterischen, an seinem künstlerischen Können wieder aufgetaucht, der sich mit dem mangelnden Vertrauen zu seiner Nation und einem tief eingewurzelten Zwiespalt des Gefühls in so unheilvoller Weise verband, und der, auch wenn jenes wieder zurückgewonnen wäre, die Katastrophe endlich herbeigeführt hätte. Die Wahrheit ist, daß ihm auf Erden nicht zu helfen war. Kleist hat es selbst in seinem Abschied von der Schwester bekannt, erkannt. Es gab etwas in seinem Leben, das jene Skepsis zu sich und seinen Deutschen erst bedingte. Eine Gewißheit, eine Überzeugung, die in des Dichters erstem Drama Graf Sylvester mit den Worten ausdrückt: „... Ich bin dir wohl ein Rätsel? Nun tröste dich, Gott ist es mir."

Dieses Bekenntnis ist Kleistens Theologie geworden. In seiner Stellung zu dem Geist, der alle Welten lenkt, zur Notwendigkeit, zum Weltwillen vollzieht sich eine Abkehr von der Auffassung Goethes. Hebbel ist es, der den Weg zurück zu Goethe wieder

findet. Aus den dramatischen Schöpfungen der drei Dichter taucht diese ungleiche, wie wir sagen dürfen, religiöse Konfession empor, die von typischer Bedeutung ist für ihr gesamtes künstlerisches Erbe. Die Konfession ist die Intention, die Einheit, nicht des Künstlers, sondern des Werkes, d. h., nicht die Absicht des Schaffenden ist das Wesentliche, sondern das, was er erreicht hat. Freilich — je mehr Künstler einer ist, desto inniger wird die Übereinstimmung von Wille und Erfüllung sein und die Kundgebungen, die außerhalb der Dichtung liegen, und von den Absichten des Poeten Zeugnis ablegen, wie Tagebücher, Briefe usw. können dann natürlich mit Erfolg angewendet werden, um das aus der besonderen Betrachtung des Geschaffenen gewonnene Ergebnis zu unterstreichen. Sie sind außerdem notwendig, wenn es sich um die volle Erfassung der dichterischen Persönlichkeit handelt, d. h. um die Ergründung und Darstellung der Lebenserfahrung des Dichters, und des Bodens, in dem das Werk, vor allem die Intention, seine Wurzeln hat. Nach dem schönen Ausspruch eines großen Dichters ist aber das Kunstwerk ein verklärtes Abbild der Natur, mithin für den tiefsten Forscherblick noch nicht ganz erklärbar und doch schon für das bloße Beschauen etwas, und zwar etwas Bedeutendes. Die Apperzeption des Bedeutenden ist in erster Linie mit der unmittelbar aus dem Werke selbst entspringenden Erfassung

der Intention gegeben. Braucht es, um zu ihr zu gelangen, erst tiefsinniger Reflexion, der Zuhilfenahme äußerer Zeugnisse — seien sie auch noch so innerlich mit dem ganzen Sein des Dichters verbunden, für das Kunstwerk „an sich" bleiben sie auch dann nur „äußere" —, so mag der Poet ein Unendliches an Schönheit in seiner Brust tragen, ein Kunstwerk hat er nicht gebildet. Anderseits wird auch die Erkenntnis der Intention, wie die Erkenntnis des Gebildes in seiner Mannigfaltigkeit überhaupt, zu dem Schöpfer selbst führen, eine Straße, die, im großen und ganzen, von der Literaturwissenschaft noch viel zu wenig begangen ist. Nicht nur vom Künstler zur Kunst, auch von der Kunst zum Künstler führt ein Weg zum lohnenden Ziel.

Die Intention ist die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Man hat neuerdings versucht, gegen den Begriff der Einheit in der Kunst Sturm zu laufen, weil man den Begriff überhaupt nicht mehr als das Wesen der Dinge anerkennen will. Indessen, sind wir wirklich genötigt, in diesem Sinne eine Revolution der Ästhetik mitzumachen, und uns aus den Illusionen und Fiktionen der Vernunft zur Natur herauszufinden? Die Zeiten der dogmatischen Ästhetik sind längst vorüber, auch gelegentliche Rückfälle brauchen uns nicht zu schrecken. Man tut auch dem „Faust" nicht mehr Gewalt an, indem man versucht, seine „Idee", seine Intention ganz willkürlich in eine Formel zu pressen.

Man hat es gelernt, das Gebilde der dichterischen Phantasie allein aus sich selbst und nach sich selbs zu beurteilen. Die erste Aufgabe einer solchen kritischen Ästhetik und Literaturbetrachtung wird jedoch stets die Feststellung der Intention, der inneren Einheit des Kunstwerks sein müssen. Denn gerade weil die Dichtung in ihrer Vielförmigkeit erfaßt werden soll, brauchen wir jene Einheit, von der die mannigfachen Formen in ihrer ihnen eigentümlichen Beschaffenheit erst gebildet werden und darum auch allein in der Abhängigkeit von ihr bemerkenswert sind. Nur davor muß gewarnt werden, in diesen zugrunde liegenden Einheiten „Ideen" zu sehen, nach denen die Dichtung, insbesondere das Drama, mit dem wir es zu tun haben, konstruiert sei. Die „Ideen" sind in des Dichters Phantasie zusammen mit den Geschicken von Menschen aufgetaucht. Sie wurden poetisch verflüssigt im geschauten und dargestellten Schicksal von Individuen, und sind nicht abstrakte, philosophische Maxime, welche die handelnden Personen eines Beweises wegen gleich Marionetten am Gängelbande führen. Wohl aber wird sich uns in der Einheit das tiefste Erleben des Dichters enthüllen. Sie losgelöst von der Mannigfaltigkeit zu betrachten, ist außerdem schon darum gestattet, weil die wissenschaftliche Analyse, das, was durch die schöpferische Phantasie des Dichters ein Miteinander

wurde, nur in einem Nacheinander darzustellen vermag. Daß die Einheit im religiösen Erlebnis ihren Grund haben kann, hat man jüngst ausgezeichnet für Henrik Ibsen dargetan. Bei Goethe, der selbst die „Urform“ zum Maß aller Erkenntnis machte, bei Kleist und bei Hebbel ist es ebenso. Diese Erkenntnis und die leidenschaftliche religiöse Sehnsucht der Gegenwart, die aus dem Bewußtsein erwachsen, die Einheit des Lebens verloren zu haben, sind die Veranlassung zu den folgenden Betrachtungen geworden:

Wie Natur im Vielgebilde
Einen Gott nur offenbart,
So im weiten Kunstgefilde
Webt ein Sinn der ew'gen Art!
Dieses ist der Sinn der Wahrheit,
Der sich nur mit Schönem schmückt,
Und getrost der höchsten Klarheit
Hellsten Tags entgegenblickt.

I.

Wie einzelnen seiner Zeitgenossen, so erscheint der junge Goethe auch uns heute durchaus im Bilde des Prometheus, mit seinem Titanentrotz. Er, der seinem „Freunde" Shakespeare zujubelt, weil dieser dem rebellischen Sohn des Zeus seine Menschen in kolossalischer Größe nachgebildet habe, ist selbst solch ein kühner, unbezähmbarer Empörer, der „die Seligkeit der Götter auf die Erde" leiten und in sturm- und dranggewaltigem Individualismus seine eigene Schöpferkraft der göttlichen gleichsetzen will. Die eigenwillige Persönlichkeit, die sich trotzig und selbstbewußt über alle Schranken und Gebote der Normalmenschheit hinweggesetzt, hat nicht nur die Liebe des jungen Goethe besessen, auch im Alter fühlt sich der Dichter immer wieder zu ihr hingezogen und bewundert sie in Erscheinungen wie Napoleon und Lord Byron. Die Seele des Jünglings erfüllen die großen Individualitäten vergangener Tage. Im „Götz" gewinnt sein Mannesideal zuerst Gestalt im Drama. Dieser Ritter mit der eisernen Hand ist ein kühner, freier, edler und gütiger Mensch. Weil

er das ist, weil er dadurch über seine verlotterte Mitwelt hoch emporragt, wird er zum Märtyrer an ihr, die er vergeblich zu heilen und zu bessern sucht. Es ist gar keine Frage, daß Goethe voll und ganz auf Seiten seines Helden steht, daß dieser gerade als Gegner seiner Zeit den gewaltigen Reiz auf ihn ausübte. Es ist müßig, nach einer tragischen Schuld Götzens zu forschen. Sie ist nicht vorhanden. Für Goethes erstes Drama sind Lessings Theorien belanglos. Götz geht ohne jedes Verschulden zugrunde; und uns, denen das neunzehnte Jahrhundert von dem Begriff der Schuld und seiner Bedeutsamkeit für die Tragödie eine Anschauung beigebracht hat, die sehr verschieden ist von der, welcher das von Aristoteles beeinflußte achtzehnte huldigte, erscheint dieser schuldlose Untergang bei weitem tragischer, als ein noch so schuldbeladener. Die Frage ist jedoch, woran denn Götz nun eigentlich scheitert? Ist es so, daß ihn die Zeit fällt, die Zeit als Vertreterin des Weltwillens? Daß sich Goethe gegen ein Göttliches auflehnt, gegen das Schicksal, das gerade diejenigen beugt und bezwingt, denen persönlichstes Leben eigen ist? Gewiß wendet sich der Dichter gegen die Zeit, aber diese Zeit ist nicht die stellvertretende Notwendigkeit. Wie in seinem Freunde Jakobi, so lebte auch in Goethe das Bewußtsein von der Individualität als ein Fundamentalgefühl. Aber dieses wird von einem andern begleitet: von der Sehnsucht

aufwärts an den Busen des allliebenden Vaters, von der Überzeugung eines über allem und über jeden waltenden Gottes. Das persönliche Verhältnis zu dem „lieben Ding, das sie Gott heißen“ war für Goethe, dem jungen wie dem alten, ein stets tief empfundenes Bedürfnis. Auch Prometheus unterwirft sich dem Schicksal, auch er weiß, daß er ohne es vergebens sinnt. Darum ist es unmöglich, daß Goethe im „Götz“ der heruntergekommenen Zeit die Obliegenheit des Schicksals übertragen haben kann. Die Zeit ist nur ein Mittel, gleichsam ein Werkzeug, deren sich die höchste Gewalt zu ihren Zwecken bedient. Das wird jeder empfinden, der das herrliche Werk unmittelbar auf sich wirken läßt. Gott ist es, der den Ritter niederschlägt und er selbst spricht es aus. Er fühlt in den Widerwärtigkeiten, die von allen Seiten auf ihn einstürmen und ohne Verbindung unter sich selbst auf einen Punkt dringen, den Geist, der sie zusammen bewegt, d. h. das göttliche Schicksal, das die Erscheinungen der Endlichkeit mit seiner mächtigen Hand leitet, auf daß sie den Einzelnen so oder so beherrschen. Die Frage nach den Absichten des Weltwillens brauchen wir hier, für den „Götz“, nicht zu stellen, weil Goethe selbst davon absieht. Beide Fundamentalgefühle, der Individualität und des Göttlichen im Weltall, wirken sich nebeneinander in dem Schauspiel aus, ohne daß sie in Goethe das Bewußtsein von einem Dua-

lismus aufkommen ließen. Wenn wir dies bedenken, so erkennen wir auch, daß sich die später immer klarer entwickelnde Anschauung des Dichters von der Offenbarung der Gottheit in jedem Einzelnen bereits hier im Keime vorgebildet findet.

Einen mächtigen Schritt zu ihr hin bedeutet der „Egmont". In keiner anderen Dichtung Goethes sind persönliches Sein und göttliches Wollen in gleichem Maße anerkannt und gepriesen worden. Ein Hymnus auf die unendliche Entfaltung der Persönlichkeit, verbunden mit einer Verherrlichung des Schicksals, dessen Leitung sich eben diese Persönlichkeit doch niemals zu entziehen vermag. Egmont folgt durchaus dem Triebe seiner genialischen, wie Goethe selbst sagt, dämonischen Natur, unbekümmert gibt er sich dem Augenblick hin und was ihm nahe kommt, reißt er in den Strom seiner Leidenschaft hinein. Jeder ist glücklich, in ihm unterzugehen, allen voran Klärchen, das Bürgermädchen, das, genau so wie ihr Held, unbedenklich dem übergroßen Naturdrang, unbedenklich der Stimme ihres Blutes folgt. Egmont ist sich seines elementaren Wesens, wie sein Schöpfer, als seines Schicksals bewußt. Wir sollen nicht nur, so sagt uns Goethe, leben, wie es uns unsere Eigenart vorschreibt, wir können es gar nicht anders, weil eine dunkle Macht in uns wirkt und unser Handeln bestimmt. Dieser psychologische Determinismus erhebt sich jedoch zu einem

weit höheren, geläuterteren, zu einem metaphysischen Determinismus. Seine Eigenart ist es, die Egmont stürzt. Hier haben wir nicht nur die Berechtigung, vielmehr die Pflicht nach dem Warum? zu forschen. Denn auch Goethe stellt und beantwortet diese Frage. Egmont erkennt, daß die Notwendigkeit seiner Lebensführung allerdings bedingt ist von einer ihn durchdringenden Gewalt, daß aber diese wiederum nur das Mittel einer über ihn wirkenden Macht ist, des Schicksals, das dieses Mittel zu einem ganz bestimmten Zweck angewandt hat. Egmont ist das Werkzeug der göttlichen Notwendigkeit. Sein Tod soll seinem Volk die Freiheit bringen. Und er beugt sich dem göttlichen Willen gern und freiwillig: „Kann mein Blut für viele fließen, meinem Volk Friede bringen, so fließt es willig!“ Ein Hymnus auf den Adel der Persönlichkeit ist dieses niederländische Trauerspiel und zugleich ein Hymnus auf die Größe des Schicksals, aber keine Elegie auf seinen Neid, eine Verherrlichung des Individualismus, der, wie Goethe es später selbst als Forderung aufgestellt hat, durch freien Entschluß die Freiheit aufgibt und dadurch seine Mission erfüllt. Kann das Wort von dem gewaltigen Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt, eindringlicher dargestellt werden, als es hier im „Egmont“ geschehen ist? Daß der Tod des Helden nicht vergebens war, beweist — ob künstlerisch einwandfrei,

ist hier Nebensache — die ihm kurz vor dem Tode im himmlischen Gewand erscheinende Freiheit, die den Niederlanden wird, weil er die seine aufgegeben. Die hehre Gestalt trägt die Züge des geliebten Mädchens. Noch einmal wird dadurch ihm und uns zum Bewußtsein gebracht, daß alles Irdische göttlichen Ursprungs gewesen. Es war den Absichten des Schicksals dienlich und nur darum von diesem geschaffen worden.

Goethe hat in „Dichtung und Wahrheit" vor allem auf das Dämonische in Egmonts Schicksal Wert gelegt. Zu verschiedenen Zeiten hat er sich sehr verschieden über diesen Begriff geäußert. Einmal versteht er darunter eine die moralische Weltordnung durchkreuzende Macht, das andere Mal, wie in der ersten Strophe der „Urworte", die notwendige, mit der Geburt des Menschen unmittelbar gegebene und begrenzte Individualität, das Besondere, wodurch sich der Einzelne von allen andern unterscheidet, d. h. sein Schicksal. Theoretisch hat er weder hier noch anderswo deutlich anseinandergesetzt, daß *ΔAIMΩN* das nämliche sei wie die Vorsehung. Bedenkt man aber, daß der Dichter damals, als er die orphischen Strophen schrieb, schon längst in jedem Individuum eine Manifestation der Allmacht sah, und erwägt man ferner die Abhängigkeit der psychologischen Willensbestimmung von der metaphysischen, wie sie im „Egmont" dargestellt ist, so

wird es freilich gestattet sein, jene Gleichsetzung vorzunehmen. Um so seltsamer erscheint alsdann, daß Goethe in seiner Lebensbeschreibung gerade jene erste Erklärung des dämonischen als einer der Notwendigkeit entgegentretenden Kraft aus dem „Egmont“ ableitet. Einleuchtend wäre es dagegen gewesen, wenn er den „Clavigo“ dazu verwendet hätte. Denn hier widerstreitet nun allerdings das Dämonische, der in dem Helden wirksame Trieb, den Plänen des Weltwillens. Clavigo verläßt Marie Beaumarchais und Gott ist es — der Sterbende erkennt es wohl —, der ihm darum den Rächer sendet. Überwältigend und zugleich erhebend wie im „Egmont“ ist indessen der Sieg der Notwendigkeit in diesem bürgerlichen Trauerspiel nicht. Clavigo besitzt nicht die stolze Selbstsicherheit Egmonts, und das Schicksal erweist sich hier nur als strafende Gerechtigkeit, nicht als weise regelnde und weit schauende Vorsehung. Nicht wie im „Egmont“ wird der Knoten gelöst, sondern, wie auch in der „Stella“, zerrissen und die Allmacht vor dem Willen des Einzelnen gefeiert. Das würde noch weit deutlicher erkennbar sein, wenn man die Erfahrungen, die seelischen Zustände beachtete, aus denen die beiden Dramen geboren wurden. Dann erst würde uns auch das Gefühl der Erhebung, die bei der bloßen Anschauung der Werke ausbleibt, vermittelt, dann erst würden wir wirklich erschüttert werden.

Daß damit in künstlerischer Hinsicht ein schwerer Vorwurf erhoben wird, bedarf nach dem zu Beginn dargelegten, keiner Erörterung mehr. Es sei nur hinzugefügt, daß gerade darum „Clavigo" und „Stella", verglichen etwa mit „Egmont", besonders gut geeignet wären, über die unterschiedliche Bedeutung psychologischer und rein ästhetischer Kunstanalyse prinzipiell zu unterrichten.

„Sie pflegen Menschen menschlich zu erretten" sagt in der „Iphigenie" Arkas von den Göttern. Und in der Tat: von reiner Menschlichkeit, die, wie Goethe selbst viele Jahre später hervorhob, alles menschliche Gebrechen sühnt, sind gerade in der „Iphigenie" die Götter erfüllt. Sie brauchen sie, um das Geschlecht der Tantaliden von dem Fluch zu reinigen, der lange auf ihm gelastet hat. Darin scheint mir eben vor allem die Verquickung antiker Auffassung mit den Humanitätsgedanken des zur Rüste gehenden achtzehnten Jahrhunderts zum Ausdruck zu kommen. Abgesehen davon, daß Orests Heilung zum mindesten nicht allein durch die reine Menschlichkeit der Schwester erfolgt, ist diese Menschlichkeit ein Geschenk der Götter und die Priesterin ihr Werkzeug. Goethe hat lange Zeit nach der Abfassung der „Iphigenie" bekannt, daß ihm jede Produktivität höchster Art, wozu er auch jeden großen Gedanken zählte, der Früchte bringt und Folge hat, als über aller irdischen Macht erhaben

erscheine. In diesem Sinne ist die Lichtgestalt der delphischen Priesterin ein von den Göttern würdig befundenes Gefäß zur Aufnahme ihres Einflusses. Während noch im „Egmont“ das Individuum glorifiziert wird, das sein Leben nur um dieses Lebens selbst willen lebt, wenn es auch am Ende erkennt, daß die Vorsehung es seinen Absichten unterworfen und dienstbar gemacht hat, so ist die „Iphigenie“ von vornherein und ausschließlich eine Jubelhymne auf die Übereinstimmung des menschlichen Willens mit dem der göttlichen Weltregierung. Die Götter meinen es gut mit uns und wir haben weiter nichts zu tun, als uns ihrem Willen zu fügen. Tun wir dies, so geben sie uns die reine Menschlichkeit, die ihnen selber eigen. „Je mehr du fühlst ein Mensch zu sein, desto ähnlicher bist du den Göttern.“ Iphigenie verschmäht Lüge und Hinterlist, sie folgt im Vertrauen auf die Götter ihrer bessern Einsicht, d. h. dem Göttlichen in ihr, und die Götter rechtfertigen ihr Vertrauen. Die Grundanschauung der „Iphigenie“ ist also durchaus optimistisch. Wäre sie dies aber auch weniger — und mancher neigt zu dieser Auffassung —, die überwältigende Macht der Götter wäre nicht weniger eindringlich, ja vielleicht in noch höherem Grade dargetan. Denn sollte die glückliche Lösung nur zufällig, gleichsam nur einer guten Laune der Himmlischen zu verdanken sein, wäre es möglich gewesen, daß Iphigenie sich und die ihren

durch ihre Treue und Redlichkeit könnte ins Unglück gebracht haben, das Pylades vielleicht durch seine echt griechischen Mittel verhindert hätte, auch dann wäre die Allmacht der Götter bezeugt, freilich nicht solcher, die durch Güte und Weisheit herrschen, sondern tyrannisch gearteter, die wankelmütig mit dem Menschen spielen. Unserer Auffassung nach ist es indessen dem Dichter vollauf gelungen, die Weltanschauung der „Iphigenie" als typisch, mit einem Anspruch auf Notwendigkeit darzustellen. Wer den Weg erkennt, den er gemäß der Absichten des Weltwillens wandeln soll, wer die Mittel erfaßt, die ihn allein zum Ziele führen können, d. h. wer den Göttern ganz vertraut, darf fest auf ihre Liebe rechnen und das schwerste und furchtbarste Geschick überwinden. Die antiken Götter der „Iphigenie" und die christliche Liebe, die Faust erlöst, und im Himmel willkommen heißt, bewirken also das Gleiche.

Im Gegensatz zu diesem getrosten Glauben scheint der „Tasso" zu stehen. Über den Ausgang dieser wunderbaren Dichtung, über das Schicksal Tassos in dieser Dichtung, ist schon unendlich viel geschrieben und geredet worden. Für die einen ist der glückliche Ausgang ebenso selbstverständlich wie es für die andern unzweifelhaft ist, daß diejenigen Goethe völlig mißdeuten, die das tragische Ende verkennen. Goethe selbst trägt die Schuld an der

Möglichkeit sich derart widersprechender Auslegung. Die Dinge liegen für den „Tasso“ noch ungünstiger als für den „Clavigo“: so erhellend in mancher Hinsicht die Beziehung auf das Goethesche Leben wirkt, über den Hauptpunkt vermögen wir Klarheit auch aus ihm nicht zu gewinnen. In Goethe war während der Arbeit am „Tasso“ eine Wandlung vorgegangen, die in der vollendeten Dichtung noch als solche sichtbar ist. Wir müssen dies erwähnen, weil es mit unserm Problem aufs engste zusammenhängt. Kaum dürfen wir hoffen, daß uns ein glücklicher Zufall, wie für den „Wilhelm Meister“, so auch für den „Tasso“ die Urform beschert. Indessen gerade wenn wir den zwiespältigen Charakter des ausgeführten Werkes bedenken, sind wir vielleicht zu der Behauptung berechtigt, daß der ursprüngliche Entwurf einen Eulogium des dichterischen Genius in seiner notwendig ungehemmten Entfaltung zum Ziele hatte. Ein sehr überschätzter Goethebiograph nennt Tasso exzentrisch und überreizt, ähnliches kehrt in fast allen Untersuchungen über das Werk wieder und daß demnächst eine psychopathische Studie über diesen Goetheschen Helden erscheint, darf bei der heutigen Vorliebe für dererlei Verirrungen mit Sicherheit angenommen werden, zumal ja besonders im Hinblick auf Tasso die Verwandtschaft von Genie und Wahnsinn lebhaft erörtert worden ist. Alle solche Behauptungen gehen

darauf zurück, daß man einseitig von Goethes Absichten ausging, nicht von dem tatsächlich gestalteten Wesen seines Geschöpfs. Tasso ist nichts weniger als überspannt. Wenn er verzweifelt, in höchster Erregung ist, schon über die geringfügigsten Zufälle in eine Art von Raserei gerät, so hat er vollauf Grund dazu. Er ist Dichter, d. h. ein Mensch, der die Wunden, die gerade dem Menschen in ihm zugefügt werden, am schmerzlichsten empfindet. „Tasso" ist die Tragödie des Dichters, dessen Tragik wie bei Grillparzers Sappho, freilich aus ganz andern und doch wieder verwandten Gründen, in seinem Menschentum liegt. Die sich seine Freunde in Ferrara nennen, verletzen nicht, wie man sich auch heute in ähnlichen Fällen gern auszudrücken beliebt, den empfindlichen Dichter, sondern den Menschen, der, weil er ein Dichter ist, d. h. die höchste Blüte des Menschen darstellt, den dem Menschen zugefügte Unbill um so tiefer empfindet, ihn auch da — und mit Recht — schaut und fühlt, wo er für stumpfere Gemüter gar nicht vorhanden ist. Alfons und Leonore sehen in ihm nur den berühmten Schriftsteller, der ihnen selbst Glanz und Ruhm bringen soll, und die Prinzessin, die ihn liebt, hat nicht den Mut, aus dieser Liebe die einfachsten Konsequenzen zu ziehen; von Antonio gar nicht zu reden. Wenn wir so in der ausgeführten Dichtung eine Verherrlichung der dichterischen, wohl

verstanden der dichterischen, d. h. größtmöglichen Individualität erkennen, so erscheint es als höchst wahrscheinlich, daß dies auch der Grundzug des ersten Entwurfs sein sollte. Um so mehr, als Goethe, da er sich wiederum dem „Tasso" zuwandte, bemerkte, er müsse den ursprünglichen Plan ganz umwerfen. In welcher Richtung sich die Änderung bewegte, entnehmen wir ebenfalls der vollendeten Dichtung. Den — wie wir sagen dürfen — Gegenspielern Tassos sind eine Reihe von Äußerungen und zahlreiche Charakterzüge beigelegt, die dem vorstehend geschilderten Grundzug der Dichtung aufs entschiedenste widersprechen. Am deutlichsten wird dies an Antonio Montecatino. Er erscheint einmal als weltkundiger und wohlmeinender Gönner Tassos, das andere Mal als falscher und neidischer Höfling. Diesen sollte er im ersten Entwurf vorstellen. Dann aber hatte sich Goethe in Weimar und Italien unter schweren Kämpfen zur Harmonie, zur gefestigten Ruhe uud Klarheit durchgerungen. Desto schwerer es uns geworden, Fehler abzulegen, um so strenger schauen wir nachher auf sie zurück. Was einst eine begeisterte Huldigung vor dem dichterischen Genius war, sollte jetzt zur Verurteilung eines übermäßigen Subjektivismus überhaupt werden. Daß Tasso Dichter ist, ist im Grunde gleichgültig — oder vielmehr sollte es sein. Denn der alte Entwurf ist eben keineswegs überwunden. Auch

der Ausgang, so wie wir ihn sehen, würde sehr wohl zu ihm passen, wie er anderseits zugleich dafür ein Beweis ist, daß es sich in dem vollendeten Gedicht tatsächlich um den Menschen handelt, für den der Dichter nur ein entsprechendes Symbol ist. Tasso scheitert, aber nur als Mensch, als Dichter behauptet er sich. Der Hinweis darauf ist zu deutlich, als daß ein augenblicklich eintretendes tragisches Geschick im Sinne eines völligen Zusammenbruchs könnte angenommen werden. Wie sich allerdings das Nachher gestalten wird, ist von Goethe unklar gelassen. Wir dürfen zwar annehmen, daß die Muse stark genug sein wird, alle die Wunden, die das Leben dem Menschen Tasso auch weiterhin schlägt, zu heilen, Gewißheit wird uns darüber nicht. Diese würde uns nur dann, wenn der Charakter der Urform beibehalten wäre. Es kann sich hier natürlich nur um Hypothesen handeln. Die Berechtigung dieser einmal zugestanden: so wäre die Vermutung nicht ganz abzuweisen, daß der vorliegende Ausgang auch der Ausgang des zuerst geplanten Werkes geworden wäre. Die Tragik des verherrlichten Genius würde dann zu einer Anklage gegen seine Umgebung, die sich nicht bemüht, ihn in seinem individuellen Gefüge zu verstehen. Doch trotz ihrer und ihrer Verständnislosigkeit wird die Kraft der Poesie den Dichter vor der Vernichtung bewahren.

Diese Bemerkungen enthalten das, was für unser

Problem von Bedeutung ist. Die bloße Betrachtung des Tasso ergibt über das Verhältnis von Individuum zur Notwendigkeit noch viel weniger Sicheres als es beim „Clavigo" angängig war. Ein einheitliches Kunstwerk ist die Dichtung nicht, wenn auch ihre beiden ersten Aufzüge vielleicht die unmittelbarste, reinste Poesie sind, die uns Goethe geschenkt hat. Die noch aus dem Ganzen stark hervortretende ursprüngliche Fassung wäre, vollendet, möglicherweise das freimütigste Bekenntnis zum Individualismus gewesen. Das Bekenntnis aber des Dichters, nicht des Menschen Goethe. Den Genius, den sie preist, hätte diese Dichtung von der Einordnung in die Gesetze freigesprochen; hätte von dieser verlangt, sich dem Genie zu unterwerfen und ihm nichts in den Weg zu legen, das ihn an der Entfaltung seiner Kräfte hindern könnte. Denn das Genie ist die höchste Offenbarung der Gottheit, und was man ihm tut, das hat man ihr getan. In der endgültigen Gestaltung dagegen wird, d. h. sollte die Vertreterin des Göttlichen die Sittlichkeit werden, die Goethe sich eben erworben hatte. Die sittliche Harmonie, die es nicht dulden kann, daß sich irgend jemand, selbst der Größte nicht, ihren Forderungen entzieht, und die den, der es trotzdem wagt, der sich, blind gegen die Gesetze der Realität, in sein Phantasieleben einspinnt, vernichtet durch die tragische Erkenntnis, daß er sich selbst um innern Frieden, um Glück

und Schaffensruhe gebracht hat. Der Dichter, der einen solchen „Tasso“ schuf, schaffen wollte — und daß es ihm nicht gelang, sollte das nicht am Ende doch daran liegen, daß er von den Anschauungen, denen die erste Fassung entsprang, noch nicht ganz losgekommen, zum mindesten während der neu begonnenen Arbeit wieder ergriffen wurde? — das ist der Dichter, der sich später von einem Kleist abwendet, weil dieser auf Verwirrung des Gefühls ausgehe.

Dies erschien Goethe immer mehr als das eigentlich Verwerfliche. Denn der Einklang des Menschen mit sich selbst, die Harmonie aller in ihm wirkenden Triebe und Kräfte, ist für ihn das Moralische, die notwendige Aufgabe des Einzelnen, die von ihm als Pflicht gefordert werden muß. Der Weg, der zu dieser Bestimmung des Menschen führt, heißt tätiger Idealismus, die planvolle Arbeit des Individuums zu Gunsten der Verwirklichung der höchsten Ziele, welche die Menschheit kennt. Das ist des Sinn der Faustdichtung, die das Bekenntnis des Menschen Goethe ist, wie der „Tasso“ das des Dichters hätte werden können. Faust hat sich dem Taumel geweiht, sein ganzes Streben ist auf Unendlichkeit gerichtet, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, will er in seinem innern Selbst genießen und dann zugrunde gehn. Dem Einwurf Mephistos, daß das Ganze des Weltlebens nur für einen Gott

gemacht ist, setzt er sein trotziges „Allein ich will!“ entgegen. Doch der Menschheit Krone erringt man durch so schrankenloses Begehren ebenso wenig wie auf dem Wege wilden Genießens, den Mephistos Lügengeist seinem Schüler zeigt. Freilich, dieser Lügengeist hat sehr recht, wenn er Faust die Unmöglichkeit der Durchführung seines titanenhaften Wollens vorhält. Wenn dies auch nur den Zweck hat, zu vereiteln, daß Faust der Erde Freuden überspringt, so nimmt sich doch auch die in dieser Weise erfolgte Warnung vor der Verneinung der Wirklichkeit im Munde des Teufels seltsam genug aus. Es liegt darin der Beweis, daß der Dichter mit dem Gefühlssubjektivismus seines Helden eben nicht mehr einverstanden war. Und seltsam: als sich Faust zum ersten Male bewußt von diesem Überschwang lossagt, als er zu erkennen im Begriffe steht, daß die Erlösung allein durch das auf sittlicher Kraft und Entsagung gegründete werktätige Schaffen erfolgen kann, da ist es wiederum Mephistopheles, der die hohe moralische Bedeutung dieses Schrittes klar ausspricht:

Versinke denn! Ich könnt' auch sagen: steige!

Indem Faust zu den Müttern, den Urbildern aller Dinge, den Ideen im Sinne Platos, herabgeht, entäußert er sich seines bisherigen, auf Übermenschentum gestellten Seins, er läutert sich empor, er steigt aufwärts zu einem im Göttlichen ruhenden Wesen,

das über sich hinausgewachsen ist, weil es sich selbst aufgegeben hat, um im Ganzen aufzugehen, und so, im entgegengesetzten Sinn als früher, doch noch sein eigen Selbst zum Selbst der Menschheit zu erweitern:

Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.

Dieses hohe Ziel mit den Mitteln seiner Erreichung durch die Menschen wird zum eigentlichen Gehalt der fortlaufenden Dichtung. Das Leben im Ideal der Kunst, die Tragödie der „Helena" endigt mit jenem bekanntlich für Goethes ganze Lebensanschauung so überaus bedeutsamen ethischen Hinweis, daß, wer nicht Edles will, den Elementen zugehört, daß der, der keine Individualität hat, d. h. wen im gegenwärtigen Zustand kein höheres Lebensverlangen adelt, keinen Anspruch und auch gar nicht die Fähigkeit besitzt, eine höhere Stufe, „es sei nun hier zeitlich, oder dort ewig", zu betreten. Der Fortschritt beruht also gerade darauf, daß wir nicht auf gleiche Weise unsterblich sind: „um sich künftig als große Entelechie zu manifestiren, muß man auch eine seyn." Es ist der Entwicklungsgedanke, der Goethe zu seiner Auffassung der Unsterblichkeit führt. Bei Lessing sowohl wie bei Kant ist dieser Gedanke vorgebildet. Lessings Seelenwanderungslehre beruht auf der Anschauung, daß die allmähliche Entwicklung des Einzelnen zur Vollkommenheit, die wegen der zu erstrebenden Voll-

kommenheit des Ganzen gefordert werden muß, nur in verschiedenen aufeinanderfolgenden Daseinsstufen möglich ist. Nach Kant ist die völlige Angemessenheit des Willens zum moralischen Gesetz, die er Heiligkeit nennt, nur in einem ins Unendliche gehenden Progressus, d. h. unter Voraussetzung einer ins Unendliche fortdauernden Existenz und Persönlichkeit desselben vernünftigen Wesens erreichbar. Die Unsterblichkeit der Seele wird bei beiden einem jeden ohne Ausnahme zugebilligt. Ein Individuum, das von gar keinem Drang nach höheren Zwecken geleitet wird, würde den Auffassungen Lessings und Kants gemäß in der nächsten Daseinsstufe durch ein zaghaft einsetzendes Streben jener Art ausgezeichnet sein, das in der darauffolgenden wieder um einiges stärker geworden wäre. Hier ist der Punkt, wo sich beide grundlegend von Goethe unterscheiden. Voraussetzung der Unsterblichkeit ist diesem der Wille, die Sehnsucht nach der Erfüllung des Ideals und das Bedürfnis, es zu verwirklichen durch die Tat. „Die Überzeugung unserer Fortdauer entspringt mir aus dem Begriff der Tätigkeit. Denn wenn ich bis an mein Ende rastlos wirke, so ist die Natur verpflichtet, mir eine andere Form des Daseyns anzuweisen, wenn die jetzige meinem Geist nicht ferner auszuhalten vermag.“ Wer sich aber nicht rastlos ernster Arbeit hingibt, hat das Recht auf persönliches Dasein verscherzt. So geht es dem Chor,

Faust dagegen wird erlöst; denn er begreift, daß die Tat alles ist, daß Genießen gemein macht. Die bestimmende Satzung, nach der sich sein Leben vollzieht, ist das Weiterschreiten, ist die Entwicklung, in der er zugleich Qual und Glück findet. Glück, in dem Bewußtsein unermüdlicher Schaffensfreude, Qual, in dem Gefühle ständiger Undefriedigung, die doch Voraussetzung für die Entwicklung selbst ist, weil sie die sicherste Gewähr bietet gegen alle schlaffe und behäbige Genügsamkeit. Der Augenblick, der Faust zum erstenmal des Verweilens wert erscheint, er ist sein letzter auf seiner gegenwärtigen Entwicklungsstufe. Mit der ganz und voll ins Bewußtsein tretenden Empfindung dessen, was seine Kraft erreicht hat, ist er reif zur immer höheren Stufe, zur Vollendung. Er hat „gelernt" durch strebendes Bemühen im Göttlichen unterzugehen, d. h. als wahre Individualität zu erstehen. Nur darum dürfen die seligen Knaben den Erlösten zugleich als ihren Lehrer willkommen heißen. Nur wer so wie Faust von „seliger Sehnsucht" ergriffen ist, kann der Unsterblichkeit teilhaftig werden, nur so durchdrungen werden von der ewigen Liebe, die alles bildet, alles hegt:

Und so lang' du das nicht hast,
Dieses: Stirb und Werde!
Bist Du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

II.

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann vertauschte den dritten seiner Vornamen mit Amadeus, aus unbegrenzter Liebe zu Mozart. Hoffmanns Neigung zur Musik, sowie seine eigne Begabung für diese Kunst, machen einen solchen Schritt gewiß verständlich. Indessen hat er eine tiefere Bedeutung, nicht nur für Hoffmann, auch für die Zeit, der er angehörte und die wir die romantische Epoche zu nennen pflegen. Es kommt in dieser Auswechslung eine Sehnsucht zum Ausdruck, die Sehnsucht der Romantik nach jener fest in sich ruhenden Einheit, nach jener heitern Harmonie, die auch uns heute noch am vollkommensten ausgeprägt erscheint in den Werken und der Persönlichkeit Mozarts, des Wolfgangbuberls, wie ihn ein bekannter Sprachphilosoph unserer Tage zum Unterschied von dem andern großen Wolfgang einmal schön genannt hat. Das größte Erlebnis der nachklassischen Periode ist die Idee des Dualismus, der allen Erscheinungen zugrunde liegt. Hoffmanns Erzählungen sind eigentlich nichts anderes, als der (wie mir scheint miß-

lungene) Versuch, diese Idee poetisch zu gestalten. Immer wieder finden wir in ihnen das Doppelgängertum dargestellt, das auf dem Streben der Romantiker beruht, aus sich selbst herauszutreten und sich auf einen Standpunkt zu stellen, der die Anschauung des eigenen Ichs gestattet. Allerdings zeigt sich hierin eine gewisse Verwandtschaft mit Goethes Altersdichtung. Doch ist sie nur oberflächlich. Im Wesentlichen trennen sich Goethe und die Romantik durchaus. Auch Goethe reflektiert, aber ihm gelingt, was den Romantikern, von immer wirkendem Zwiespalt gequält, notwendig versagt bleiben mußte: er überschaut sich in der Tat, während jene mit ihren sensiblen Nerven wohl die und jene verborgenen Züge aufzuspüren vermögen, jedoch unfähig sind, das Ganze ihrer Individualität zu erfassen. Sie war ja auch niemals ein Ganzes. Ursache und Wirkung bedingen sich gegenseitig. Nur eine Zeit, welche mit Entsetzen begriff, daß sie den ruhenden Pol verloren, die darum aus der Not eine Tugend machte und den Dualismus zum Prinzip erhob, die den Dingen und dem Leben im Grunde ohnmächtig gegenüberstand, konnte immer und immer wieder als höchste Forderung die Beherrschung des Lebens im Leben aufstellen und sie bis zu der Möglichkeit hinaufschrauben, diesem Leben durch den bloßen Willen ein Ende zu machen. Der Wille ist der Gott der Romantiker, aber es bleibt bei ihm, er wird nicht

zur Tat. Das erhellt aus ihrer Kunst, aus ihrer Ethik und aus deren Anwendung, ihrem Leben. Desgleichen wurzelt hier die romantische Religion. Auch sie wird nur dem oberflächlichen Betrachter der Goetheschen verwandt erscheinen. Abgesehen davon, daß die verschiedenen Vertreter der Romantik, auch die der Frühromantik, in bedeutsamen Punkten stark voneinander abweichen, ist doch allen der Drang nach dem Absoluten, dem Unendlichen gemein, die Sehnsucht, in dem Göttlichen aufzugehen. Ja, Friedrich Schlegel spricht ganz im Sinne Iphigeniens davon, daß man alles aus Liebe tun soll und nur darum, weil Gott es sagt, nämlich der Gott in uns. Sieht man indessen genau zu, so erweist sich die Übereinstimmung mit Goethe als ihr gerades Gegenteil. Denn einmal ist dieses unstillbare Verlangen der Romantiker nur wollüstige Hingebung, Selbstgenuß, ein müßiges Schwelgen im Universum, oder wie sich Friedrich Schlegel in einem Brief an Schleiermacher geschmackvoll ausdrückt, eine knollige Verliebtheit, zum andern offenbart sich in ihm eben jenes schrankenlose Wesen, das Goethe als unsittlich überwunden und weit von sich gewiesen hatte. Von hier aus begreift sich, wie er dazu kam, gegen Eckermann das Romantische als das Kranke zu bezeichnen. Er vermißte bei den Romantikern die heitere, wirklichkeitsfrohe Tat, welche allein die wahre Individualität gestalten, durch welche

allein das Aufgehen des Einzelnen im Göttlichen vollendet werden kann. Und er mußte sich von einer materiellen Auffassung abwenden, die diesem Ereignis noch in der Endlichkeit Verwirklichung zugesteht, und sich dadurch eigentlich selbst widerspricht. Die ganze religiöse Doktrin der Romantik ist nur ein ungeheurer Selbstbetrug, geboren aus dem Bewußtsein eines nicht zu überbrückenden und überall sich entfaltenden Dualismus, über den man sich trotzdem mit allen Mitteln hinwegtäuschen will. Man mag in dem Chaos, wie Friedrich Schlegel die Gottheit deutete, eine wilde Verwirrung erblicken oder eine höchste Ordnung: tatsächlich ist es bis heute noch niemandem gelungen, die Religion der Romantiker, oder auch nur eines einzigen von ihnen (Schleiermacher selbstverständlich ausgenommen) klar „bis zum Wort und zur Rede" zu entwickeln. Und niemandem wird dies gelingen. Denn es fehlte der Romantik an der Einheit des Gefühls von Gott. Daran können auch einzelne, scheinbar das Gegenteil ausdrückende Bemerkungen, namentlich Friedrich Schlegels, nichts ändern. Die Romantiker schwankten hin und her zwischen einem mystischen Aufgehen im Grenzenlosen und einer ganz verstandesmäßigen, spekulativen Gotteserklärung. Daß es ihnen selbst dabei nicht wohl ward, lehren ihre Schriften und Briefe, sowie ihr Leben zur Genüge. Sie sehnten sich nach Gott und trugen

ihn nicht in sich. Sie hatten nicht den Mut, daraus die erkenntnistheoretische Konsequenz zu ziehen und nicht die Kraft, sich ihren Gott durch die Tat zu erobern. Hierin, dies sei nebenbei bemerkt, liegt auch ein, ja der Hauptunterschied der Frühromantik vom „Sturm und Drang", der bei aller Überschwenglichkeit doch stets die Einheit des Gefühls bewahrt hat. In dem „Katechismus der Deutschen" beschuldigt Kleist seine Zeitgenossen, also vor allem die Frühromantiker, ihr Verstand habe einen Überreiz bekommen; sie reflektierten, wo sie empfinden oder handeln sollten, meinten, alles durch ihren Witz bewerkstelligen zu können, und gäben nichts mehr auf die alte, geheimnisvolle Kraft der Herzen. Friedrich Schlegel und seine Freunde, in ihrem beständigen Dualismus zwischen Dichtung und Philosophie, sind die eindringlichste Illustration zu diesem anklagenden Text. Ja, Kleist erhebt denselben Vorwurf auch gegen Goethe. Denn das erste der Phöbus-Epigramme, welches tadelt, daß Goethe im Alter den Strahl zerlege, „den seine Jugend einst warf", richtet sich doch wohl kaum gegen die Optik allein, vielmehr gegen die ganze Art seiner dichterischen, sowie gegen seine wissenschaftliche Betätigung überhaupt. Der Künstler in Kleist bäumte sich gegen die Reflexion auf. Geschah dies, weil er empfand, wie mächtig sie auch in ihm war? Ging auch durch Kleist der große Riß, der die

Romantik zerrieb und zersetzte? Oder fühlte er sich stark im Besitz der Einheit und darum den Romantikern und Goethe, wie er ihn sah, überlegen? Erblickte Kleist den herrschenden Weltwillen, das Göttliche, so klar, wie Goethe es tat, hatte er wie dieser ein so inniges Verhältnis zu ihm, fand er in ihm sich selbst und ihn in sich?

Im Jahre 1803 erschien Kleists erstes Drama „Die Familie Schroffenstein", zugleich die erste namhafte Tragödie des neuen Jahrhunderts und ein Symbol der neuen dramatischen Dichtung überhaupt. Niemals hat ein Dramatiker, weder vor noch nachher — Müllner und Genossen kommen hier natürlich nicht in Frage — ein Werk geschaffen, das mit so furchtbarer Folgerichtigkeit die Bedeutungslosigkeit des Individuums gegenüber dem Schicksal zur Darstellung bringt. Jedoch Erhebung, wie bei Goethe, wird uns daraus nicht. Man kann im Gegenteil in der „Familie Schroffenstein" so recht eigentlich das Widerspiel der „Iphigenie" sehen. Wenn eine geistreiche, vielleicht allzu geistreiche Dame die Dichtung Kleists jüngst unter dem Gesichtspunkt des Marionettentheaters betrachtet hat, so hätte sie diese Methode auch getrost auf sein erstes Werk anwenden können. Denn die Menschen, die hier handeln wollen, und es auch wirklich tun, sind tatsächlich nur Puppen am Gängelband des Schicksals, das mit ihnen sein boshaftes Spiel treibt. Iphigenie

gibt sich vertrauensvoll in die Hand der Götter und kann darum ihre Bestimmung erfüllen. Auch die Mitglieder des Hauses Schroffenstein, so verschieden sie untereinander wieder sind, werden doch alle von dem Streben geleitet, die reine Wahrheit zu erkennen. Doch das Schicksal schaut höhnisch auf sie herab und verwickelt sie, gerade durch ihr edles Verlangen, in eine Kette unglückseliger Mißverständnisse, die den Unschuldigen wie den Schuldigen in neue schwere Schuld hineinreißen. Weil sie Gott vertrauen, vermögen sie die Wahrheit nicht zu erkennen. Darum kann Sylvester gegen Ende ausrufen:

Gott der Gerechtigkeit!
Sprich deutlich mit dem Menschen, daß er's weiß
Auch, was er soll!

Damit begnügt sich Kleist aber noch nicht. Seine Überzeugung von der Unfähigkeit des Einzelnen, den göttlichen Willen zu durchschauen, verlangte nach einer noch stärkeren Betonung in der künstlerischen Gestaltung. Darum muß es der Blinde sein, der, im Gegensatz zu den Sehenden, die Verwechslung zwischen Agnes und Ottokar gewahr wird, darum muß der Wahnsinnige, und keiner der Vernünftigen, den Sinn oder den Unsinn begreifen, der allem zugrunde liegt, d. h. das Walten des Schicksals in seiner tückischen Unerkennbarkeit: „Das ist ein Spaß zum Totlachen!“ kreischt der

tolle Johann und es ist fast, als ob er die andern verhöhnt; ein Eindruck, der noch verstärkt wird, wenn er zum Schluß seine Zufriedenheit mit dem „Kunststück“ äußert.

Die Unerkennbarkeit Gottes und seiner Pläne und damit die Unmöglichkeit des Individuums, seine eigne Bestimmung zu erfassen: aus diesem Bewußtsein sind die „Schroffensteiner“ erwachsen, das ist die in ihnen sich offenbarende Grundstimmung Kleistens. Das Schicksal und der Einzelne sind auch in dieser Anschauung miteinander verknüpft, aber ebenso negativ, wie bei Goethe positiv. Auch Goethe hat wohl gelegentlich hervorgehoben, daß Gott das „unbegreifliche“, „gar nicht auszudenkende“ höchste Wesen sei, den man vor Verehrung nicht nennen mag, weil man von seiner Größe durchdrungen ist. Doch führt er dies nur an als ein Zeichen, „daß an göttlichen Geheimnissen nicht gut zu rühren ist“; denn aus der Überzeugung, daß der Einzelne, sobald die Gottheit weiß, was er tun werde, gezwungen sei, zu handeln, wie sie es weiß, folgt für ihn kein Skeptizums, sondern der erhebende Glaube, daß das Individuum im Weiterschreiten durch die Tat den Weg zu sich selbst, d. h. seine Bestimmung, und damit den Weg zu Gott finden wird. Für Kleist hat dagegen dieselbe Überzeugung, wie sie aus den „Schroffensteinern“ klar heraustritt, nur den Sinn, daß uns der Zufall „allgewaltig an tausend

feingesponnenen Fäden“ fortführt. Lessing hatte einst in den Zusätzen zu Jerusalems Abhandlungen dem Schöpfer gedankt, daß er müsse, daß er nicht einer blinden Kraft in ihm selbst überlassen sei, die sich nach keinem Gesetz richtet, und den Einzelnen darum nicht minder dem Zufalle unterwirft, weil dieser Zufall sein Spiel in seiner eigenen Person hat. Als eine blind waltende Kraft erscheint Kleist die Notwendigkeit selbst. Auch er hat nichts sehnlicher gewünscht als glauben zu können, glauben zu können an die guten und bestimmten Absichten der Notwendigkeit und an die Fähigkeit des Einzelnen, sie zu erkennen. Der kantische Kritizismus hatte ihm diesen Glauben für immer genommen. Kleist hatte gewiß das unaussprechliche Bedürfnis nach Ruhe; aber wie die andern großen Dramatiker des Jahrhunderts, die dieses Bedürfnis in gleichem Maße hatten, wird auch er immer weiter getrieben und was ihn treibt ist das eine große Rätsel, die Frage nach seiner Bestimmung auf Erden. Wie sie ihn quält und innerlich herumwirft, das lehrt der lange Brief an seine Braut vom 13. September 1800, dessen erschütternde Tragik uns ganz erst im Lichte der „Schroffensteiner“ aufgeht. Noch ein Jahr vorher hatte er der Schwester das Bekenntnis abgelegt, daß es eines freien Menschen unwürdig sei, sich in die Launen des Tyrannen Schicksal zu fügen. Er solle sich vielmehr über das Schicksal erheben und die

Möglichkeit erkennen, es „im richtigen Sinne“ selbst zu leiten, es zu beherrschen. Jetzt aber verlangt er von dem Einzelnen, er solle seine Bestimmung auf Erden erkennen. Denn dies sei auch Forderung der Gottheit. Allerdings könne sie nur dies von uns verlangen, nicht jedoch sich mit ihrem ewigen Plan zu befassen. „Was du für dieses Erdenleben tun sollst, das kannst du begreifen, was du für die Ewigkeit tun sollst, nicht.“ Kleist erkennt nicht, was Goethes gläubige Gewißheit war, daß der, der seine irdische Mission erfüllt, zugleich der ewigen gerecht wird. Und doch scheint er wiederum nicht weit von dieser Auffassung entfernt zu sein, wenn er gleich darauf, im stärksten Gegensatze zu dem unmittelbar vorhergehenden, bemerkt, daß man in den großen ewigen Plan der Natur eingreife, wenn man nur den Platz ganz ausfülle, auf den sie uns in dieser Erde setzte. Diese Widersprüche, zu denen sich noch weitere in einzelnen Prosaschriften gesellen, tun einmal dar, daß Kleist, in Übereinstimmung mit Goethe und ungleich den Romantikern, kein Metaphysiker war. Es sind die nicht spekulativen, sondern rein gefühlsmäßigen Betrachtungen eines religiös tief empfindenden Dichters über das Verhältnis des Göttlichen zum Menschen. Sie zeigen zweitens, daß Kleist, bevor er die „Kritik der reinen Vernunft“ kennen lernte, an der Möglichkeit, das Schicksal und seinen Willen zu verstehen, zu zwei-

feln begann. Denn er mag noch so viel „überzeugt“ sein und „unzweifelhaft“ finden, wir hören trotzdem aus diesen auch das Widerspruchvollste so sicher vortragenden Behauptungen die zitternde Angst des Menschen heraus, der sich seinen Kinderglauben bewahren möchte und dennoch nicht der immer eindringlicher redenden religiösen Skepsis zu widerstehen vermag. In seiner Jugend teilte Kleist die Leibnizsche und Goethesche Anschauung, daß die Vervollkommnung der Zweck der Schöpfung sei. „Ich glaubte, daß wir einst nach dem Tode von der Stufe der Vervollkommnung, die wir auf diesem Sterne erreichten, auf einem anderen weiter fortschreiten würden, und daß wir den Schatz von Wahrheiten, den wir hier sammelten, auch dort einst brauchen könnten. Aus diesen Gedanken bildete sich so nach und nach eine eigene Religion und das Bestreben, nie auf einen Augenblick hinnieden still zu stehen, und immer unaufhörlich einem höheren Grade von Bildung entgegenzuschreiten, ward bald das einzige Prinzip meiner Tätigkeit.“ Überall suchte und forderte er Vollkommenheit. Die Wahrheit war für ihn das Heiligste, der einzige Reichtum, der ihn des Besitzes würdig schien. Und nun, nachdem das Leben schon begonnen hatte, die religiöse Verwirrung in ihm anzubahnen, glaubte er der Philosophie Kants die Lehre entnehmen zu müssen, daß es dem Menschen nicht zu entscheiden gegeben ist,

ob das, was er Wahrheit nennt, auch wirklich Wahrheit ist, oder ob es ihm nur so scheint. Es gibt keine Stimme in uns, die uns sagt, was das Rechte ist, wir wissen nicht, was wir sollen, wozu wir da sind. Mit dem Verlust der Wahrheit hatte Kleist sein höchstes Ziel verloren. So meinte er, aber es war denn doch anders. Gewiß, der Dualismus in mannigfacher Gestalt, deren Urgrund stets der zwischen Gott und Individuum, d. h. die Unfähigkeit ist, sich in ein gegründetes Verhältnis zum Schicksal zu bringen, wird auch zum herrschenden Prinzip in ihm. Indessen trug er trotz allem eine innere Vorschrift in seiner Brust, „gegen welche alle äußeren, und wenn sie ein König unterschrieben hätte, nichtswürdig sind". Dies war das dringende Gebot, die tragischen Erfahrungen des Lebens im Drama zu gestalten. Durch den in ihm wirkenden Dualismus ist Kleist Romantiker, ganz unromantisch ist jedoch seine Kraft, die Qual des Daseins in lebendige und poetische Form zu gießen. Als Künstler überwand Kleist den Dualismus, indem er aus der einen Erkenntnis heraus schuf, daß wir nichts wissen können, eine Erkenntnis, die er in der Wirklichkeit nicht zu ertragen vermochte. Sein Drang nach Wahrheit war zu stark, um, ganz ohne Befriedigung, nicht das Gefäß zu zersprengen. D. h. Kleist hat sich wohl auch als religiös fühlendes Individuum die Unerkennbarkeit Gottes abgerungen und ein-

gestanden und damit auch in dieser Hinsicht einen Gegenpol zu der Romantik gebildet, aber gegen den damit verbundenen notwendigen Gefühlsdualismus hat er sich auf die Dauer nicht zu behaupten vermocht. Trotzdem er auch ihm mit einer staunenswerten Energie Wort und Gestalt gab, und zwar zusammen mit dem Thema der „Schroffensteiner", im „Amphitryon".

Alkmene ist der Held dieses Lustspiels, das nur darum eines ist oder vielmehr von Kleist so genannt wurde, weil der überlieferte Stoff einen tragischen Ausgang nicht kennt. Tatsächlich ist das Werk eine Tragödie geworden, und nur als solche ist es einheitlich, wenn auch im einzelnen noch Widersprüche bestehen bleiben. Wenn sich am Ende der zweite Amphitryon als der große Donnerer selbst, als Jupiter zu erkennen gibt, und der Feldherr der Thebaner seinem göttlichen Nebenbuhler Unterwerfung leistet und Verehrung zollt, so ist damit für unser Gefühl keineswegs auch seinem Weibe die gestörte Ruhe und Harmonie zurückgegeben. Die große Frage, die sich in uns mit der Macht eines Erlebnisses erhebt, ist nicht, ob Alkmene ihrem Gatten treu oder nicht treu geblieben, sondern ob sich nunmehr in ihr die „Goldwage der Empfindung" wieder harmonisch eingestellt hat. Diese Frage stellen, heißt sie verneinen, denn sie ist nur darum möglich, weil wir begriffen haben, daß die Verwirrung des Ge-

fühls, der die Königin erliegt, dauernd sein und darum innerlich vernichtend wirken muß. Alkmenens Reinheit, Keuschheit, Seelenzartheit und Seelentiefe sind deshalb selbstverständliche Voraussetzung. Es ist daher die Frage, ob sie Amphitryon die Treue wahrt, künstlich an das Werk herangetragen, und ganz widersinnig ist es, sie in verneinendem Sinn zu beantworten, noch dazu mit der Begründung, Alkmenens Liebe, ihr Mittelpunkt, weise ins Göttliche. Für Alkmene ist es im Gegenteil völlig gleichgültig, daß es ein Gott, sogar der Höchste der Himmlischen war, der ihr in der Gestalt des Gatten erschienen. Die große Begebenheit ihres Daseins und der Kern der Dichtung ist die Erkenntnis, daß der Einzelne, er mag noch so rein und richtig empfinden, vor Irrtümern, die ihn vor sich selbst in Schuld verstricken müssen, nicht bewahrt bleiben kann, wenn es dem Schicksal gefällt, sein Fühlen zu täuschen. Alkmene empfindet die Umarmung Jupiters als die Vernichtung ihres ureigensten Seins. Daß dies in Kleists Absicht lag, erhellt außerdem die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassenden und an Zeus gerichteten Worte der Königin:

Laß ewig in dem Irrtum mich, soll mir
Dein Licht die Seele ewig nicht umnachten.

Wenn dann Jupiter dem Amphitryon doch versichert, Alkmene werde ihm bleiben, falls er sie ruhn lasse, so ist das ein äußerliches und mir übrigens in seiner

Bedeutung nicht klares Hilfsmittel, dem tragischen Endziel auszuweichen. In Wirklichkeit ist auch der „Amphitryon“ aus derselben Grundstimmung geboren, wie die „Schroffensteiner“: Das Individuum kann tun, was und fühlen, wie es will, es ist in der Tat doch nur ein Spielball in den Händen des Schicksals. Und noch in anderer Hinsicht ist der „Amphitryon“ eine Wiederholung von Kleists erstem Drama. Wir haben auf die grandiose Ironie am Schlusse dieses Werkes hingewiesen. Mit Recht hat man ebenfalls das eigentliche Kennzeichen des „Amphitryon“ die Ironie genannt. Bis auf einzelne Verse erstreckt sie sich, und die Szenen zwischen Sosias und Charis sind, gerade durch den Gegensatz zu den übrigen, ganz in ihren Dienst gestellt. Indessen, bisher hat man sie seltsamerweise gerade da nicht gesehen, wo sie sich doch offenbar am augenfälligsten entfaltet. Es ist das in jenen Stellen, die man pantheistisch gedeutet hat und durch Kleists Bestreben begründet fand, die Möglichkeit eines untragischen Endes offen zu lassen. Denn wenn Jupiter der Allumfasser, wenn er in jedem einzelnen und in der ganzen Schöpfung allgegenwärtig ist, so muß er auch in Amphitryon sein, und Alkmene hat, wenn sie ihn umarmte, doch nur ihren Gatten umarmt. Hat Kleist selbst Anlaß zu einer solchen Auffassung gegeben? Vielleicht durch die Verse, in denen sich Jupiter am Schluß mit Griechenland, mit dem Licht,

mit den Thebanerfeldherrn usw. identifiziert? Eins steht jedenfalls fest: Weder entnimmt Alkmene diesen Äußerungen des Göttervaters den Trost, der ihren inneren Zusammenbruch verhüten könnte, noch kommt uns auch nur ein Augenblick lang der Gedanke, daß dies überhaupt möglich wäre. Erreicht hat also Kleist seine Absicht nicht, selbst wenn er sie gehabt hätte. Ob er sie überhaupt gehabt hat, mögen uns die Verse zeigen, in denen der Pantheismus am deutlichsten zum Ausdruck zu kommen scheint. Jene Worte, durch die Jupiter in der fünften Szene des zweiten Aktes Alkmene über das Mißtrauen, das sie in sich selbst setzt, hinwegtäuschen will und deren Inbegriff die Versicherung enthält: „Was sich dir nahet, ist Amphitryon". Alkmene, in der Meinung, mit Amphitryon zu reden, gesteht Jupiter, sie glaube jetzt an die Erscheinung eines andern, in seiner, ihres Gatten Gestalt. Doch der Olympier verweist ihr diese „Lüge": wer ihr auch immer nahte, stets könne es nur Amphitryon sein, weil sein Bild allein vor ihrer Seele stehe. Genau so wenig wie der hohen Frau, kommt es uns in den Sinn, daß sich Zeus hier pantheistisch geben will. Nicht er ist überall, sondern Amphitryon. Wir empfinden hier nur eine unsagbare Ironie, die überhaupt gerade in den durch besonders gehobene und poetische Stilisierung ausgezeichneten Äußerungen Jupiters zum Durchbruch kommt. Denn was sagt

dieser der von ihm Erwählten, der er klar machen will, daß nur Amphitryon sie umarmt habe, anderes, als daß sie überhaupt unfähig sei, zu erkennen, wen sie umarmt hat? Und uns, was sagt er, der Gott, uns anderes, als daß Alkmene auch ihn nicht zu durchschauen vermag, wenn er sich in der Gestalt des Gatten zu ihr gesellt?! Es ist wirklich so: Jupiter, der von Alkmene das Geständnis erlangen möchte, sie liebe ihn selbst, nicht ihn in der Maske des Amphitryon, er macht sich über diese Frau lustig, die das ihr Widerfahrene zu begreifen suchen will. Und können wir zweifeln, daß diese Ironie von dem Verfasser der „Schroffensteiner" beabsichtigt ist? Ganz gewiß nicht! Alkmene, die überall Amphitryon erblickt, ist die Erlebnis und Bild gewordene Erkenntnis Kleistens, daß die Dinge von uns nicht in ihrer wahren Struktur erkannt werden können, sondern nur in der Bildung, die sie durch unsern Geist erhalten haben. Jupiter ist nicht ein Symbol der pantheistischen Gottheit, sondern der Vertreter des Schicksals, das sowohl über den antiken wie den modernen Menschen waltet und das diesem niemals deutlich werden kann. Von hier aus betrachtet, ist es nun allerdings durchaus nicht von nebensächlicher Bedeutung, daß es gerade Jupiter ist, der sich die Rechte von Alkmenens Gatten anmaßt. Denn zu der eigentlichen und dargelegten Verwirrung des Gefühls tritt in Alkmene, nachdem

sie erfahren, wer der „andre“ Amphitryon war, nun auch noch das Bewußtsein nicht nur von der Unerkennbarkeit des Höchsten, sondern auch von der ungeheuren Isolierung des Einzelnen im Weltall: denn trotzdem es Jupiter war, dem sie gehörte, ist sie innerlich vernichtet. Die Göttlichkeit mildert also nicht nur die Verwirrung, sondern verschärft sie noch. Jene zuerst genannten Worte Jupiters, in denen er sein Wesen dem des Alls und dem Aller gleichsetzt, können dann von Kleist, da sie die Wirkung ja nicht besitzen, die sie allein haben könnten, nur als der allgemeine und verstärkte Ausdruck der Macht gedacht sein, über die der Beherrscher des Olymps verfügt. Eine tiefere Beziehung zu der Dichtung muß abgelehnt werden, wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß die stilistische Prägung der Stelle zu einem Mißverständnis leicht Anlaß geben kann.

Mit dem „Amphitryon“ hatte sich indessen Kleist noch immer nicht das tiefste und tragischste Ereignis seines Lebens von der Seele gedichtet. Noch eine weitere Stufe war nötig: die des völlig Darüberstehenden, der nun objektiv gestaltet, was er früher leidend miterlebte. Das konnte am ehesten im Lustspiel geschehen, im wirklichen Lustspiel, das diese Bezeichnung nicht nur dem Namen nach führt. So entstand mit und unmittelbar nach der Darstellung von Alkmenens tragischem Schicksal

die Komödie „Der zerbrochene Krug", das bis auf den heutigen Tag unerreicht dastehende, beste deutsche Lustspiel. Friedrich Hebbel hat behauptet, daß seit dem Falstaff im Komischen keine Figur geschaffen worden, die dem Dorfrichter Adam auch nur die Schuhriemen auflösen dürfte. Was hat ihn, den gewiß nicht leicht befriedigten Kritiker und den überdies selbst, und zwar vergeblich, um den Kranz Thaliens ringenden Dichter, zu diesem anerkennenden Urteil veranlaßt? Wie Schiller hat auch Hebbel in der Komödie die letzte Spitze der Kunst gesehen, die alle Elemente der Welt, wie die wahre Tragödie, umfassen, dann aber noch etwas besitzen muß, worin sie diese übertrifft. Das ist eben die in ihr zutage tretende Objektivität des Dramatikers, der freiere Überblick, und die aus diesem entspringende größere Gleichgültigkeit gegen die Einzelerscheinungen, „die der Tragöde weinend zerbrechen sieht, der Komöde lachend selbst zerbricht." Auch von den Gestalten der Komödie forderte Hebbel, daß sich hinter ihnen das wundersame Walten offenbare, in dem sich der Geist ausweist, der alle Welten lenkt. „Wer könnte denn ein Ding nicht auf den Kopf stellen und bei Kindern und kindischen Menschen dadurch ein leeres Gelächter erregen? Aber die Dinge, die die Natur allerhöchst unmittelbar auf den Kopf gestellt und ihnen die entsprechende Organisation gegeben hat, aus dem krausen Weltlauf

heraus zu finden, und sie trotz ihrer Abnormität auf das allgemeine Gesetz zurückzuführen, dazu gehört ein Meister.“ Dieser Meister ist Kleist und die Dichtung, in der er sich in Hebbels Sinn als solcher bewährt, ist „Der zerbrochene Krug“, auf den die eben angeführten Worte Hebbels unmittelbar bezogen sind. In der ungedruckt gebliebenen Vorrede zu seinem Lustspiel beschreibt Kleist den Kupferstich, der die Anregung zu seiner Abfassung gab. Dabei meint er von dem Gerichtsdiener, er habe den Richter mißtrauisch von der Seite angesehen, „wie Kreon, bei einer ähnlichen Gelegenheit, den Oedip“, und über der Zeile findet sich von seiner Hand der Zusatz, „als die Frage war, wer den Lajus erschlagen.“ Diese kombinatorische Bezugnahme auf den „König Oedipus“ ist durchaus nicht die erste beste. Denn, was sofort in die Augen springt, Adam ist in derselben Lage wie der Sohn des Lajus: beide sollen Richter sein, beide sind es, und beide haben sich selbst ins Verhör zu nehmen. Oedipus zunächst ohne es zu wissen, der Dorfschulze mit vollem Bewußtsein: hier die Komödie, dort die Tragödie. Bei Sophokles die Verherrlichung des göttlichen Schicksals, gegen dessen Macht der Einzelne ohnmächtig ist. Bei Kleist — genau dasselbe, nur seiner uns schon bekannten Auffassung gemäß keine Verherrlichung, sondern eine Einsicht, die, in dem Punkt, um den es sich handelt, zur Entsagung

geworden ist, die Einsicht des freigewordenen Geistes, der des Lebens überwundene Qual in den von ihm geschaffenen Menschen abgebildet hat. Wenn man das überhaupt von den Gestalten einer Dichtung sagen darf, so hätte Kleist von denen des „Zerbrochenen Krugs“ bekennen können:

Ihr stellt des Leids Gebärde dar,
Ihr meine Kinder, ohne Leid!

was Conrad Ferdinand Meyers Michelangelo von seinen Statuen bekennt. Es ist dies nicht ganz wörtlich zu nehmen, denn abgesehen von Eve, ist nur der Richter der eigentliche Träger der Kleistschen Weltanschauung. Doch, wie es sich von selbst versteht, auch die übrigen Personen tragen das Ihre, weil zu der Herausarbeitung von Adams Charakter, zur Herausarbeitung dieser Weltanschauung bei. Ein Richter, der sich bemüht, den wahren Sachverhalt zu verdecken; der, weil er selbst der Schuldige ist, einen Unschuldigen zum Sünder stempeln will; ein nicht nur argloses und rechtschaffenes, sondern sogar recht würdiges Mädchen, das die wirklichen Tatsachen, die sie vom schnöden Verdacht reinigen würden, ebenfalls verschleiert; das sich bei Mutter und Bräutigam in den Geruch einer Dirne bringt, weil es sich gegen den Geliebten treu und, mehr als das, aufopfernd erweist: dies sind die von der Natur auf den Kopf gestellten Dinge, von der Natur, d. h. bei Kleist von dem Schicksal, dem göttlichen

Walten. Das allgemeine Gesetz, auf dem diese Dinge zurückzuführen sind — das im König Oedipus das bestimmt festgelegte Orakel der Gottheit darstellt —, ist die willkürliche, ja boshafte und grausame Art, wie das Schicksal seine Macht ausübt. Dieses Gesetz ist hier der Geist, der alle Welten lenkt. Die Erkenntnis, die sich Alkmenen erst im Verlauf der Handlung des „Amphitryon" allmählich in schrecklicher Klarheit enthüllt, hat im „Krug" selbst Gestalt erhalten in der Person Adams. Wenn dieser Eva, als sie ihre Aussage machen will, ermahnt: „Denk', daß du hier vor Gottes Richtstuhl bist", so ist die Ironie, die in diesen Worten sicherlich zutage tritt, sehr verschieden von der des „Amphitryon" und der „Schroffensteiner". Hier tritt der Dichter, wenn auch, im Gegensatz zu der Romantik, innerhalb der künstlerischen Form, einzelnen seiner Geschöpfe selbständig gegenüber und weist uns darauf hin, wie vergeblich all ihr Bemühen um Erkenntnis ist. Mit der hervorgehobenen Bemerkung Adams will Kleist sicherlich nicht den Widerspruch zwischen der göttlichen Weltordnung und ihrem irdischen Vertreter vor Augen rücken. Im Gegenteil! Die Ironie liegt hier darin, daß Adam durchaus der Kleistschen Schicksalsvorstellung entspricht. Man darf durchaus nicht glauben, daß der Richter in diesem Augenblick und überhaupt ein Heuchler sei. Nichts wäre falscher. Er ist ganz aufrichtig von der Würde

und Bedeutung seines Berufes erfüllt. Denn er hat ja gar kein Empfinden für den elenden Streich, den er gespielt hat und noch spielt. Man frage sich einmal, ob man diesem doch so ganz unwürdigen Richter ernstlich böse sein kann. Man kann es nicht, genau so wenig, wie man Falstaff wirklich zürnen wird. Wozu, so lehrt uns dieser Kleistsche Adam, braucht der Mensch ein Gewissen, wenn es ihn doch nicht befähigt, die Absichten des höchsten Willens zu begreifen, eines Willens, der einen Mann wie Adam in seiner Stellung möglich macht und ein reines Mädchen wie Eva gerade dadurch zu Fall bringt, daß es den rechten Weg geht. Auf der Einsicht in diese dichterische Absicht beruht zum großen Teil der ästhetische Genuß, den uns „Der zerbrochene Krug" vermittelt. Und in diesem Zusammenhang möchte ich eine Vermutung wagen. Man hat gemeint, daß der Name „Adam" durch den Fall des ersten Adam, auf den Licht gleich zu Anfang hinweist, veranlaßt worden sei. Dagegen halte ich dafür, daß die spaßigen Andeutungen des Schreibers erst aus dem von Kleist schon gewählten Namen erwachsen, und daß der Dichter mit dieser Wahl eine symbolische Absicht verband: Adam als Personifikation aller Menschen, die gar kein Gewissen, gar kein Gefühl für Recht und Unrecht haben können, weil sie nicht wissen, was der Notwendigkeit recht oder unrecht erscheint.

Nach dem objektiven „Krug“ erscheint uns die „Penthesilea“ voll maßlosen Subjektivismus. Penthesilea, die als Fürstin des Amazonenstaates eine große Aufgabe zu erfüllen hat und die doch zugleich, wie die Schillersche Johanna, liebendes Weib ist, vermag das Gleichgewicht zwischen den beiden Grundelementen ihres Wesens, nachdem es einmal gestört worden ist, nicht wieder herzustellen. Die Gefühlsverwirrung in ihr nimmt immer zügellosere Formen an, rasende Leidenschaftlichkeit, tiefste Seelenzerknirschung, hinschmelzendes Liebesbedürfnis, zu Tode getroffener Stolz, sowohl des Weibes, als der Priesterin, reihen sich in wilder Folge aneinander und diesem „Feind“ in ihrem Busen erliegt sie endlich, nachdem sie in tobendem Paroxysmus die Zähne in den Busen des geliebten und gehaßten Opfers geschlagen hat. Penthesilea ist der verkörperte Zwiespalt, der Gestalt gewordene Dualismus. Und um diesen noch mehr herauszuheben, ist Achill ihr gegenübergestellt. Auch er ist zugleich kühner Eroberer und liebender Mann, doch beides zu seiner Zeit, ohne dadurch aus seiner inneren Einheit aufgeschreckt zu werden. Es kommt nicht darauf an, daß hier ein Gattungsunterschied der Geschlechter berührt wird. Es dreht sich alles um Penthesilea. Achill ist nur um ihretwillen da, nicht seiner selbst wegen. Wenn Kleist auch nicht bekannt hätte, daß er sein innerstes Wesen, den Schmerz und den Glanz seiner Seele in Penthesilea

niedergelegt habe, wenn wir weder von ihm noch von seinen früheren Werken etwas wüßten, würden wir doch ohne weiteres spüren, daß der Schöpfer einer solchen Persönlichkeit ihr Leid und ihre inneren Kämpfe nicht nur in der künstlerischen Konzeption selbst ganz durchlebt hat. Damit ist ferner gesagt, daß sich Kleist auch in dieser Tragödie des schwankenden Begehrens als objektiver Künstler gezeigt hat. Wer die herbsten Kämpfe seines Innern zum Kunstwerk gestalten kann, muß sie überschauen, ihnen gegenüberstehen, d. h. beginnen, sie zu überwinden. Zugleich empfinden wir indessen doch, daß die künstlerische Objektivität der „Penthesilea" eine andre ist als die des „Krugs". Der Dichter des Lustspiels hat überwunden, das Trauerspiel gibt zwar die Möglichkeit zu, aber keine Gewißheit. Und doch Gewißheit, nur im entgegengesetzten Sinn. Das Schicksal war für Kleist, scheinbar wenigstens, erledigt; da wir es und seinen Willen nicht zu erkennen vermögen, braucht es auch nicht mehr für uns da zu sein. Das eigenste Wesen des Menschen ist sein Schicksal. Es gelingt dem Dichter, das seinige in der Amazonenkönigin Leben gewinnen zu lassen. Der Gefühlsstrudel, in dem Penthesilea untergeht, war auch Kleist nur zu bekannt, Freude und Schmerz steigerte sich auch ihm gleich zum Wahnsinn. Die Forderungen, die in ihm der Mensch und der Dichter an ihn stellten, erschöpften auch ihn und waren mehr als einmal nahe daran ihn

aufzureiben. Die Herrscherin, die keinen Widerspruch vertragen kann, wenn es die Befriedigung ihres maßlosen Willens gilt, die, wenn es sich um diesen handelt, nur sich kennt, und auf ihre Untertanen keine Rücksicht nimmt, das ist der Kleist, dessen Streben kein Ziel weiß, der den Ida auf den Ossa wälzen und sich den Dichterkranz auf die Stirn drücken will. Penthesilea, die den heißgeliebten Heldenjüngling fällt, und die dann sich selbst den Tod gibt, ist der Dichter, der mit dem Kunstwerk, das sein höchstes Ideal verwirklichen soll, sich selbst vernichtet, weil er erkannt zu haben glaubt, daß es ihm nicht gegeben sei, das große Ziel zu erreichen. Aber wenn auch, wie man behauptet hat, die „Penthesilea“ selbst die Erfüllung des Gniskard-Ideals darstellt und Kleist sich also hiermit sein Ringen und Zweifeln von der Seele geschrieben hätte, so wäre die Befreiung doch nur in diesem einen Gegenstand des innern Kampfes vollzogen, nicht jedoch, was diesen Kampf überhaupt angeht. Dieser dauert vielmehr fort. Indem der Dichter in Penthesilea seine neu gewonnene Überzeugung zum Ausdruck bringt, daß das Schicksal des Menschen in ihm selbst liegt, d. h. ganz abhängig ist von seinen Affekten, verkündet er nichts anderes, als daß der dauernde Dualismus das notwendige Los des Einzelnen hier auf Erden ist. Die Erkenntnis war das folgerichtige Ergebnis seiner im „Zerbrochenen Krug“ erfolgten

Auseinandersetzung mit der Gottheit. Und bedenken wir außerdem, daß Kleist in Penthesilea sich selbst dargestellt hat, so werden wir zwar immer wieder bewundern, daß er die ganz unromantische Kraft fand, dem Zwiespalt in sich Form, und welche Form! zu geben, wir werden aber anderseits überzeugt sein, daß bei seiner Gemüts- und Geistesanlage, so wie wir sie früher und hier kennen gelernt haben, eine Überwindung dieses Zwiespalts, die auch in der Zukunft Bestand hätte, ausgeschlossen ist.

„Das Käthchen von Heilbronn", dieser Edelstein, „nicht unwert, an der Krone des britischen Dichterkönigs zu glänzen," wie Börne sich in seinen „dramaturgischen Blättern" enthusiastisch ausdrückt, beweist dies aufs schlagendste. Das Käthchen ist die Kehrseite der Pethesilea. Kleist hat sie selbst deren anderen Pol genannt, „ein Wesen, das eben so mächtig ist durch gänzliche Hingebung, als jene durch Handeln." Auch in dem Ritterschauspiel steht ein psychologisches Problem im Mittelpunkt, wie in der „griechischen" Tragödie. Wie in dieser, sind auch hier fast ausschließlich zwei Personen die Träger der Handlung: die Tochter des Waffenschmieds von Heilbronn und Graf Friedrich Wetter vom Strahl. War jedoch Achilles nur um Penthesileens willen da, so möchte man vom Käthchen fast das Umgekehrte behaupten: sie hat nur die Aufgabe, die innere Zer-

rissenheit des Grafen in ein helleres Licht zu rücken. Natürlich hieße es dichterische und insbesondere Kleists Gestaltungsart und Kraft völlig verkennen, wenn man annehmen wollte, daß diese Konzeptionsweise als ein künstlerischer Mangel in der Dichtung selbst zutage trete. Auch Achilles ist durchaus innerlich mit der Handlung verknüpft und Käthchens Bestimmung ist es außerdem, den Grafen zu erlösen, ja, dies ist das eigentliche Ziel der Handlung. Dieser Graf selbst hat jedoch offenbar des Dichters Anteilnahme in demselben Maße und derselben Art, wie Penthesilea es hatte. Auch er ist, wie diese, ein Opfer der Gefühlsverwirrung. Sie geht zum größeren Teile hervor aus dem dem Grafen Wetter unverständlichen Walten des Schicksals, das ihm im Traum die Tochter des Kaisers als die ihm bestimmte Braut zeigt und dennoch in seinem Herzen die Liebe erweckt zu dem süßen Bürgermädchen aus Heilbronn. Trotz der scheinbaren endgültigen innerlichen Erledigung im „Zerbrochenen Krug“ klagt Kleist also auch in dieser Dichtung das unbegreifliche Tun der Gottheit an. Seine Überzeugung, daß wir die Dinge in ihrer wahren Struktur nicht zu erkennen vermögen, hat er überdies in dem Verhältnis Strahls zu der Giftmischerin Kunigunde, die eine „mosaische“ Arbeit ist, symbolisiert. Daß der Graf beinahe fähig ist, diese zu seiner Gemahlin zu machen, weil sie vom Stamme der sächsischen Kaiser ist, tut ja ebenfalls

die boshafte Macht des Weltwillens dar, auf die auch sonst noch in einzelnen Szenen hingedeutet wird. Ferner zeigt sich aber gerade in dieser Tatsache der weitere Grund für die den Grafen quälende Gefühlsverwirrung. Der liegt in seinem Charakter, in seinem ganzen Wesen, einer Mischung eigenwilliger heißblütiger Reizbarkeit, die sich bis zur Gewalt versteigt und sich sogar bis zur Rohheit erniedrigt, und warmer, keuscher Empfindungsfähigkeit, die gelegentlich zur Schwärmerei werden kann. Weil er sich einredet, Kunigunde entspräche dem Bild, das ihm der Traum gezeigt, wütet er gegen sein eigenes Herz, will Käthchen wie eine landstreichende Dirne mit der Peitsche von seinem Schloß jagen, folgt dann doch der unwillkürlichen Eingebung und gibt der Erhitzten die Schärpe, um sie vor Schaden zu bewahren. Können wir schwanken, wie hier die Verbindungslinie von dem Gestalteten zu seinem Schöpfer zu ziehen ist?! Wir brauchen gar nicht an Penthesilea und an Kleists Geständnis zu denken, um auch in dem Grafen Strahl ein Abbild seines eigenen innern Menschen zu erblicken. Und in welcher innern Beziehung steht dann das Käthchen zu ihm? Sie ist die Verkörperung der alles hingebenden Liebe, die opfert, weil sie opfern muß, die durch diese vollkommene Entsagung das Höchste, das es für sie gibt, erringt und den Geliebten erlöst. Wie in Goethe, in Hebbel

und in Henrik Ibsen, so lebte auch in Kleist der tiefe Glaube an die Erlösungsmöglichkeit durch das reine Weib; des Weibes, wie er es als Idealbild in der Seele trug. So wurde das Käthchen das Ebenbild von Kleistens weiblichem Ideal und zugleich, neben Grillparzers Hero, die lieblichste Mädchengestalt des deutschen Dramas. Sie hat einem Hebbel Trost in schweren Augenblicken gebracht. „Wie ein Stern bist du in einer trüben Zeit über meinem Haupt aufgegangen," apostrophiert er sie, „und hast jene Seligkeit, die mir das Leben noch verweigerte, und nach der mein Herz doch schon ungeduldig schmachtete, in meine Brust hineingelächelt." Kleists wie Hebbels große Sehnsucht war das weibliche Wesen, das die große Kunst auszuüben wußte, für den geliebten Gegenstand in Grund und Boden zu gehen, „das Seligste, was sich auf Erden erdenken läßt." Das war es ja, was er namentlich seiner ihm sehr ergebenen Schwester Ulrike vorwarf, daß sie nicht die vollkommene Selbstverleugnung besaß, die niemals an sich selbst denkt. Was nützten ihm alle gut gemeinten Ratschläge und die schönen Redensarten von Liebe, wenn darin nichts als eine grenzenlose Verständnislosigkeit seiner Natur zum Ausdruck kam? Dann war ihm noch der Haß und die völlige Abkehr lieber, und die Erbitterung gegen die eigene Ohnmacht, zu der ihn diese „Liebe" verdammte, mochte ihm dann das furchtbare Wort: „O ihr Erinnyen

mit eurer Liebe!“ in die Feder zwingen. Eins dürfen wir hier indessen nicht vergessen. So sehr wir Kleists Kunst bewundern, den Traum seiner Sehnsucht so süß und rührend darzustellen, so sehr sind wir anderseits überzeugt, daß er, im Gegensatz zu Goethe und Hebbel, im Leben niemals, auch nur annähernd, fähig gewesen wäre, das Ziel seines heißen Wunsches zu finden. Die Enttäuschung, die ihm die Liebe zu einer Dresdner Dame brachte, wird ja wohl auch auf die Konzeption des „Käthchen“ mit eingewirkt haben. Kleists Hoffnungen mußten, seiner ganzen Natur nach, immer sehr bald wieder vernichtet werden. Es war viel zu viel von Tasso und von Hamlet in ihm, als daß ihm nicht jene traurige Klarheit, die „zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Worte den Sinn, zu jeder Handlung den Grund nennt,“ eine jede Wirklichkeit zerstören mußte. Seine unerbittliche Forderung nach Vollkommenheit führte ihn — wie begreiflich! — wirklich dazu, von der Lilie zu verlangen, daß sie in die Höhe schießen soll, wie die Zeder, der Taube ein Ziel zu stecken, wie dem Adler. Sein zu scharfes Auge konnte einfach niemals Zedern und Adler sehen. Und als dieser große Augenblick für ihn doch endlich kam, als ihm die „ganze Herrlichkeit des menschlichen Gemütes“ in einer Frau aufging, da war es nur, um mit dieser Seele, welche die seine zum Tode reif gemacht hatte, in das gemein-

same Grab hinabzusteigen, das ihm lieber war als „die Betten aller Kaiserinnen der Welt."

Kleist hat jedoch noch eine andere Sehnsucht in Käthchen lebendig werden lassen. Sie ist nicht nur die Erfüllung seines weiblichen Ideals, sondern ebensowohl die seines menschlichen überhaupt. Im Gegensatz zu Strahl, dessen Gefühl zerrissen ist, ruht Käthchen ganz sicher und fest auf einem Empfinden, diesem folgt sie und dies führt sie zum Glück. Wenn das äußerlich erst durch die kaiserliche Verfügung geschieht, die sie zur Prinzessin von Schwaben erhebt, so darf uns das nicht verführen, wie es Hebbel getan hat, darin eine Zurücknahme dessen zu erblicken, was die vorhergehende Handlung erweist, d. h. daß alles gebende Liebe auch alles gewinnt. Strahl ist auch ohne die Pergamentrolle erlöst worden, weil er schon vorher das Fräulein von Thurneck von sich stößt und für Käthchen sein Leben wagen will. Allerdings ist zuzugeben, daß die Standeserhebung mißdeutet werden kann und wohl von Kleist erst nachträglich, dem Publikum zuliebe, eingefügt worden ist. Dennoch bleibt bestehen, daß er in dem Käthchen auch seiner Überzeugung Form gegeben hat, der Mensch, dem vom Schicksal seine Bestimmung klar vor Augen gestellt ist, sei der einzige, der auf Verwirklichung seines Mühens und damit auf das, was wir allein Glück zu nennen berechtigt sind, hoffen kann. Graf Wetter versteht

nicht, was der vom Schicksal gesandte Traum ihm bedeutet. Käthchen indessen wird durch nichts, weder durch die Klagen des Bräutigams, noch durch den Schmerz des alten Vaters, in der Liebe zu dem erschüttert, den ihr die Gottheit als den Erwählten gewiesen hat: sie muß ihm folgen, mag er sie auch mit Füßen treten, sie weiß, er wird eines Tages doch der Ihre werden.

Kleists letzte Dramen „Die Hermannsschlacht“ und „Prinz Friedrich von Homburg“ sind aus seinem heißen patriotischen Erleben geboren. Über dem furchtbaren Haß, der in ihm gegen die Franzosen drängte, vergißt er, in dem ersten Werke wenigstens, das eigenste Leid. Arminius, der Befreier Deutschlands, und sein und seiner Bundesgenossen Kampf gegen die Römer, sind für den Augenblick berechtnet, sollen den Deutschen, vor allem aber den Preußen und ihrem König, die Forderung des Tages, den Krieg gegen Napoleon, predigen. Von der Stellung des einzelnen zu der Unendlichkeit des Weltwillens wird in der „Hermansschlacht“ geschwiegen und auf den inneren Dualismus des Gefühls nur von ferne gedeutet. Immerhin ist es bedeutsam genug, daß in dieser Dichtung, die auch in ihrem Stil die außerordentlich schnelle Ausführung verrät, der Dualismus in dem Cheruskerfürsten und in dessen Gattin sein Wesen treibt, wenn er auch die Gestaltung der Handlung nicht ernstlich beein-

flußt. Sowohl Armin wie sein Thuschen müssen sich, um ihren Haß und ihre mitleidlose Grausamkeit aufrecht zu erhalten, gelegentlich Gewalt antun. Sie bedürfen eines nicht unbeträchtlichen Kraftaufwands, um Regungen der Weichherzigkeit, des teilnehmenden Gefühls für den Feind, zu unterdrücken. Ganz einheitlich auf das gestellt, was die Lage der Verhältnisse ihnen gebietet, sind sie also nicht. Wir denken hier unwillkürlich an Hamlet und weiter an Kleist selbst, der, fast mit den nämlichen Worten wie der Dänenprinz, darüber klagt, daß es ihm an Kraft fehle, die aus den Fugen gegangene Zeit wieder einzurücken. Auch in der flehenden Bitte, die er als Zoroaster an Gott gerichtet hatte, ihn ganz, vom Scheitel bis zur Sohle, mit dem Gefühl des Elends zu durchdringen, in welchem sein Zeitalter darniederlag, war das Bewußtsein der eigenen Ohnmacht zum Durchbruch gekommen.

„Und einen Kranz auch lehre mich winden, womit ich, auf meine Weise, den, der dir wohlgefällig ist, krönel“ Die Bitte wurde Kleist doch nur zum Teil erfüllt: mit dem „Homburg“. Dieses Schauspiel steht im engsten Zusammenhang mit seinen übrigen Werken, vor allem mit dem „Käthchen“. Wie es ihm hier gelungen war, die ihm als Ideal vorschwebende Persönlichkeit, die ganz im Einklang mit sich selbst lebt, darzustellen, so will er uns jetzt den Weg zeigen, den der Einzelne gehen

muß, um zu dieser Harmonie zu gelangen. Das Zauberwort, das die Elemente unseres Innern vereinigt, so daß sie in einem Ton zusammenstimmen, heißt: Entsagung. Wie Egmont, so wird Prinz Friedrich von Homburg zu der Erkenntnis geführt, daß sein Tod, des Ganzen wegen, notwendig ist. Der nachtwandelnde Heerführer, der uns zuerst entgegentritt, ist ein Symbol für das Triebhafte seines Wesens, das von den widersprechendsten Gefühlen beherrscht und zum Handeln geführt wird. Es tritt am stärksten hervor, als der Prinz das tut, was Kleist schon im „Käthchen" aufs schärfste verurteilt hatte, als er ein Gefühl in die Pfütze wirft, seine Liebe zu Natalie und kläglich um das nackte Leben winselt. Dieses unrühmliche Benehmen, eines Helden so ganz unwürdig, steht im Gegensatz zu der Sicherheit, mit der er noch kurz vorher an seine Befreiung durch den Kurfürsten glaubt. Wie sehr wir aber berechtigt sind, hinter dieser Sicherheit des Prinzen die Spaltung des Gefühls zu erblicken, beweist sein völliger Zusammenbruch, der seinerseits wieder den Keim zur Genesung in sich trägt. Man hat die Selbstentwertung Homburgs vielfach getadelt. Mit Unrecht. Sie ist die natürliche Folge eines Zustandes, der durchaus in selbstsüchtigem Genießen des eigenen Ichs wurzelt. Wo dieses keinen Halt mehr hat, ist der Sturz unvermeidlich. Es wäre also eine psychologische Unmöglichkeit,

daß dieser Prinz, der dem Tod schon so oft furchtlos in die Augen gesehen, sich ruhig dem Gesetz unterwirft und sich erschießen läßt. Erst die Überzeugung, daß man das, was man leistet, einer sittlichen Aufgabe wegen, nicht aus eigennützigen Gründen zu erfüllen hat, kann ihn zur Erkenntnis und damit zur Unterwerfung unter das Gesetz führen. Es geschieht, als der Kurfürst die Entscheidung in seine eigenen Hände legt. Damit hat Homburg die wahre Sicherheit zurückgewonnen. Jetzt gibt er im Goetheschen Sinne freiwillig seine Freiheit auf. Dem schmählichen Fall folgt ein glorreicher Sieg, um so größer, je tiefer jener war. Aus der Einheit kann ihn nun nichts mehr herauswerfen, er besteht die Probe, wird begnadigt und —

Das Stück ist aus, der Vorhang fällt. Sogleich erhebt sich jedoch eine Frage, die uns tief hinabführt in die Abgründe des Kleistschen Wesens, wie sie auch im „Homburg" offen zutage liegen. Die Frage: Was nun? Wird Prinz Friedrich aufs neue in den Kampf ziehen und dann seine Natalie als wohlerworbenen Lohn zum Altar und in sein Heim führen? Der Dichter gibt darauf keine entschiedene Antwort, genau so wenig, wie auf die Frage nach der Zukunft Alkmenens. Von der Thebanerkönigin hatten wir festgestellt, daß sie innerlich vernichtet sei. Steht es mit dem Prinzen vielleicht ähnlich? Oder hat auch ihn die alte „Drahtbinderin Not-

wendigkeit", wie Raabes prächtigen Scholten, für die Zukunft konserviert? Machen wir uns einmal klar: Kleists Absicht war jedenfalls die, die er in seinem „Gebet Zoroasters" ausspricht: den zu krönen, der Gott wohlgefällig ist. Aus dem Zusammenhang dieses Gebets, das die „Berliner Abendblätter" einleitete, ist ersichtlich, daß sich das göttliche Wohlgefallen auf eine Persönlichkeit beziehen soll, die sich um ihr Vaterland verdient gemacht hat. Das Höchste und freilich auch Selbstverständlichste in dieser Hinsicht ist die Aufgabe seines Ichs um des Ganzen willen. Die Notwendigkeit der Entsagung sollte der „Homburg" veranschaulichen. Und indem Kleist den Helden, im Augenblick, wo seine sittliche Läuterung vollzogen ist, zugleich den Dualismus überwinden läßt, knüpft er ein ihn als Menschen und Dichter mit tiefem und nur zu schmerzlichem Ernst beschäftigendes Problem an eine von ihm als Patrioten leidenschaftlich geforderten Pflicht. Nun wird uns jedoch sofort eines auffallen. Derjenige, der in unserem Schauspiel des Dichters vaterländisches Verlangen, der das Gesetz vertritt, der Kurfürst, hat zwar mit seinen Forderungen recht, aber zweifellos hat der alte Kottwitz, der sich im fünften Akt zum Sachwalter des Prinzen aufwirft, ebenfalls recht. Der Unterwerfung unter das Gesetz der Allgemeinheit muß unbedingt in jedem Fall Genüge geschehen, sagt Friedrich Wilhelm, indessen

Kottwitz dieses Gesetz, das er den Buchstaben von des Kurfürsten Willen nennt, geradezu dem höchsten Gesetz gegenüberstellt, das in des Feldherrn Brust wirken soll und dem die höchste Regel die ist, welche den Feind schlägt. Auch der „Egmont" pries ausgeprägten Individualismus und zugleich die Macht der Notwendigkeit, die segensreich über allem waltet, ohne daß uns dadurch das Bewußtsein eines durch die Welt gehenden Risses gekommen wäre. Denn in Goethe hatte sie auch keinen Dualismus zur Folge. Wohl aber, und das nimmt uns gar nicht Wunder, bei Kleist. Welche Meinung die rechte ist, die des Kurfürsten oder die Kottwitzens, das erfahren wir nicht. Denn Kleist trug in seiner Brust eben nicht die Überzeugung von einem Weltwillen, den wir erkennen können. Daß die Entsagung des Prinzen nicht etwa identisch sein kann mit einer Ergebung in den Willen der Notwendigkeit, geht ja schon daraus hervor, daß Natalie genau dasselbe Vergehen auf sich lädt, wie Homburg, indem sie die gefälschte Ordre an das Dragonerregiment schickt und dafür keineswegs bestraft wird. Hebbel nennt, ohne sich weiter darüber zu erklären, diesen Zug sehr fein. Uns will erscheinen, als wenn gerade durch ihn der Dichter und Mensch Kleist die Absichten des Patrioten Kleist wieder zerstört. Denn Nataliens eigenwillige Handlungsweise und ihre Nichtbeachtung durch den Kurfürsten, scheint uns

doch darauf hinzuweisen, daß sich der Dichter hinsichtlich der von ihm selbst aufgestellten Forderung nicht zutraut, den Willen der Notwendigkeit zu begreifen. Tatsächlich, sehen wir genauer zu, so erkennen wir ja auch, daß die ganze Handlung eigentlich aus Gefühlsverwirrung hervorgeht. Der Prinz befindet sich zu der Stunde, da er den Befehl empfängt, nicht vom Platz zu weichen und nicht in die Schlacht einzugreifen, bis er Ordre empfängt, in einem Zustand völliger Verworrenheit. Wenn er dann in den Kampf sprengt, trotzdem ihn Kottwitz an den erhaltenen Befehl erinnert, er jedoch nur einen vom Herzen empfangenen kennen will, so hat der Patriot Kleist zwar die Absicht gehabt, uns darzustellen, wie dieser junge Reitergeneral von ganz persönlichem Ehrgeiz getrieben wird, ohne sich um das Wohl der Allgemeinheit zu kümmern: der Dichter zeigt uns jedoch, daß jener den ungehörigen Weg wählt, weil sein Gefühl verwirrt ist. Wenn darum Homburg, gefangen genommen, von unwürdiger Todesfurcht befallen wird, so geschieht es, weil er sich in seinem Gefühl von dem Kurfürsten getäuscht hat, von dem er nicht erwartete, daß er ihm „wie die Antike starr“ entgegen kommen würde. Und wenn eben dieser Kurfürst das Geschick Homburgs in dessen eigene Hände legt, so ist der Grund davon, daß auch er sich in der Natur des Prinzen irrte; er glaubte mit dieser Gefangennahme

dessen eigene Auffassung in Tat zu verwandeln: indessen,

Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten,
Kassier ich die Artikel: er ist frei!

Der Prinz hält den Spruch jedoch nicht für ungerecht, vielmehr will er das „heilige Gesetz des Kriegs", welches er verletzt, durch freiwilligen Tod verherrlichen — und das, nachdem Kottwitz kurz vorher auseinandergesetzt, daß er gerade durch seinen Ungehorsam diesem Gesetz schon Genüge getan hat. Dabei war Homburg nicht zugegen. Eben darum aber — abgesehen davon, daß es überhaupt fraglich, ob er dem Alten Gehör geschenkt hätte —, muß ihm die Begnadigung nicht nur überraschend kommen, sondern aufs neue in die heftigsten Zweifel stürzen. Ihm ergeht es ähnlich wie Eve. Dadurch, daß er zur vollen sittlichen Läuterung emporsteigt, als Patriot entsagt und dann begnadigt wird, wird er erst in die ärgste Gefühlsverwirrung hinabgestürzt. Durch das ganze Werk hindurch ist uns der Dualismus zwischen dem Volkserwecker und dem pessimistischen Dichter Kleist lebhaft gegenwärtig. Dieser kann gar nicht mehr anders, als überall den Zwiespalt zu sehen und zu gestalten. „Prinz Friedrich von Homburg" ist darum eine Tragödie, wie es der „Amphitryon" ist; denn wir vermögen nicht einzusehen, wie der Held weiterhin leben wird. Kleist war aus dem Geschlechte Pen-

thesileens. Auch er hat nicht empfunden, daß das Unglück die Gemüter läutert. Aus dem Bewußtsein, die „selige“ Einheit mit sich selbst für immer verloren zu haben, folgt für ihn die Erkenntnis, daß er das Idealbild des Menschen, wie er es in der Seele trug und wie er es in seinem Käthchen gestaltet hat, niemals selbst verwirklichen werde:

Der Mensch kann groß, ein Held im Leiden sein,
Doch göttlich ist er, wenn er selig ist!

III.

Als Kleist in Dresden weilte, stand er in der Bildergalerie der Stadt stundenlang vor dem einzigen Raffael, vor jener Mutter Gottes „mit dem hohen Ernste, mit der stillen Größe“ und wenn er junge Künstler fand, „beschäftigt, die schöne Natur zu kopieren“, beneidete er diese glücklichen Menschen, „welche kein Zweifel um das Wahre, das sich nirgends findet, bekümmert, die nur in dem Schönen leben, das sich doch zuweilen, wenn auch nur als Ideal, ihnen zeigt.“ Drei Menschenalter später schreibt Henrik Ibsen an Brandes: „Raffaels Kunst hat mich eigentlich nie erwärmt; seine Gestalten sind vor dem Sündenfall zu Hause ...“ Eine Welt liegt zwischen diesen beiden Bekenntnissen. Nichts geringeres als die Entwicklung, welche die Weltanschauung des neunzehnten Jahrhunderts seit den Tagen der Romantik erfahren hatte. Der Einzelne gewinnt die wahre Individualität, wenn er sich auf der Grundlage immer höher strebender Tätigkeit von Gott durchdringen läßt, in der Gottheit aufgeht: das ist die frohe Botschaft, die uns Goethe

verkündigt. Sein Evangelium zeigt den Menschen den Weg, der sie zur Freiheit führt. Kleist will in ihm die Überzeugung erwecken, daß ein solcher Weg nicht vorhanden ist. Denn über uns walte eine launische Macht, die uns mit Vorliebe irre leitet und immer nach ihrem Gefallen mit uns spielt. So wird in sein Gemüt der Zwiespalt gesenkt, den er nie überwunden hat. Die Klarheit und Einheit, die ihm aus der Madonna entgegenstrahlen, bleiben seine nie befriedigte Sehnsucht. Ihr verdanken wir seine unsterblichen Dramen, während die Romantik, ganz abgesehen von dem Mißverhältnis, in dem bei ihr Wollen und Können standen, in einer nebelhaften Religiosität innern Ausgleich und Ruhe suchte und, was schlimmer ist, fand. Kleist rieb sich auf in dem Bestreben, die Schicksalsnuß aufzuknacken. Die Romantiker sagten sich schließlich, wie Don Tulifäntchens Gegner: Still! Vom Grübeln wird man mager! Sie vermochten den Zustand stetigen Unbefriedigtseins nicht zu ertragen. Der Dualismus ist dabei weder in ihrem Leben noch in ihren Werken zu verkennen. Seine schlimmste Ausgeburt ist die sogenannte Schicksalsdramatik, deren Anfang, ein Dezennium vor dem Erscheinen von Kleists „Schroffensteinern", noch mitten in die Blütezeit der Klassik hineinragt. Und ein Epigone der Romantik, Karl Immermann, der zum Teil einer neuen Epoche angehört, hat noch einmal laut verkündigt, daß der

Widerspruch der Herr der Welt sei. Diese Auffassung teilte auch Hegel. Er hat den Widerspruch aber nicht als ein inneres Hemmnis empfunden. Vielmehr galt er ihm als wesentlich und notwendig, als die Triebfeder allen Geschehens, insbesondere allen Fortschritts. Daher die Bezeichnung der dialektischen Entwicklung, die das Denken, und, weil nach Hegel Denken und Sein identisch sind, auch das Sein bestimmt. So sehr sich das sogenannte „Junge Deutschland" von Hegel entfernte, in dieser innern Überwindung des Dualismus kommt es ihm sehr nahe. Durch diese neue Partei, vor allem durch Heine, wird die Romantik selbst, in nicht geringem Maße mit ihren eignen Mitteln, aus dem Felde geschlagen. Und diese Entwicklung setzt sich weiter fort. Nicht so, daß die Dichter der Folgezeit einen Zwiespalt gar nicht empfunden hätten. Das wäre unmöglich gewesen: der Künstler ist kein systemerrichtender Philosoph. Auch kommen hier weniger Dramatiker in Betracht als Epiker. Jenes oben angeführte Wort Ibsens beweist indessen, daß sich aus dem Bewußtsein von dem eigenen Dualismus nicht mehr die Sehnsucht nach Harmonie, wie bei Kleist, entwickelte, sondern das Bestreben, den Zwiespalt überall hinter den Erscheinungen aufzusuchen, ihn zu gestalten und damit in sich zu bewältigen. Henrik Ibsen hat diese ganze Entwicklung in sich selbst erlebt. Die „Kronprätendenten",

den sieghaften, ganz auf sein Recht vertrauenden Hakon und den zerrissenen, zweifelnden und an seinem Zweifel zweifelnden Skule, hat ein Mann und Dichter geschrieben, den sehnsüchtig nach Einheit verlangt. Der Meister der „Gesellschaftsstücke“ tritt forschend an die Gestalten und Zustände, die das Leben ihm darbietet, heran, um objektiv, kühl, den zugrunde liegenden Widerspruch auszumeißeln; was vor dem Sündenfall liegt, kann seine Anteilnahme nicht erregen. Der Henrik Ibsen des „Baumeister Solneß“ jedoch, der Auferstehungstragödie „Wenn wir Toten erwachen“, das ist der Ahnherr jener Dichtungsgattung, die man mit Recht die neuromantische genannt hat. Denn in ihr ist die Verwirrung des Gefühls wieder zum zentralen Ereignis geworden.

Mit dieser Verwirrung war bei Kleist eine gewisse gesellschaftliche Unsicherheit verbunden, über die er verschiedentlich klagt. Dazu kam eine unerklärliche Verlegenheit, die ihm unüberwindlich schien. „O wie schmerzhaft ist es,“ schreibt er an seine Schwester, „in dem Äußern ganz stark und frei zu sein, indessen man im Innern ganz schwach ist . . ., wenn man sich nicht zeigen kann, wie man wohl möchte, nie frei handeln kann, und selbst das Große versäumen muß, weil man vorausempfindet, daß man nicht Stand halten wird, indem man von jedem äußern Eindruck abhängt und das albernste

Mädchen oder der elendeste Schuft von élégant uns durch die matteste persiflage vernichten kann.“ Diese Verlegenheit ist im Grunde nur ein anderer Ausdruck für Überlegenheit, die dem, der von ihr ergriffen ist, gewiß sehr wehe tut, doch nicht immer in dem Grade, wie es bei Hamletsnaturen gleich Kleist allerdings notwendig die Folge sein mußte. Friedrich Hebbel, dessem untrüglichen Scharfblick selten ein dem profanen Auge verborgener Zusammenhang entging, hat in einer hingeworfenen Tagebuchbemerkung auch den Grund für den Zustand Kleists klar entwickelt. „Das größte Individuum,“ sagt er, „das sich eben, weil es ist, was es ist, aus dem allgemeinen Nexus, worin die Mittelmäßigkeit wurzelt, herausgerissen fühlt, kann nie eine solche Sicherheit des Bewußtseyns und der Situation in sich tragen, wie jene.“ Daß diese Erklärung, die ja ganz ohne Beziehung auf Kleist erfolgte, in Hebbels eigenem Erleben wurzelt, liegt auf der Hand. Auch Hebbel hat ähnliche Kämpfe durchmachen müssen, wie Kleist, auch er stand seinen Zeitgenossen, den Jungdeutschen, schroff ablehnend gegenüber. Wie ging er aus dem Kampf hervor? Wie ist sein Verhältnis zu Hegel, der den Widerspruch zum Prinzip des Weltgeschehens erhob? Welche Stellung nimmt er hinsichtlich des Problems ein, das uns hier vor allem angeht? und welche Beziehungen verbinden ihn gerade dadurch

mit Goethe und Kleist? und was trennt ihn von diesen?

Betrachten wir seine Werke, wobei, aus Gründen, die gleich ersichtlich werden, „Maria Magdalene“ vorausgehen soll. Dieses Trauerspiel wendet sich gegen die engherzige Moral des Kleinbürgertums. Ihr Vertreter ist Meister Anton. Er bekennt, als alles zu Ende ist, er verstehe die Welt nicht mehr. Auch in sein Gefühl ist der Dualismus hineingeworfen worden. Er, dem niemals ein Zweifel an der Berechtigung seines starren, unerbittlichen Prinzipientums gekommen ist, bleibt „sinnend“ stehen, als man die Leiche der um seinetwillen, d. h. um seiner Anschauungen willen in den Tod gegangenen Tochter hereinträgt. In dem erwachenden Bewußtsein des Tischlermeisters, daß die individuelle und zeitliche Sittlichkeit, der er sein Leben lang gefolgt ist, vor der höchsten Sittlichkeit, dem Weltwillen nicht zu bestehen vermag, wirkt sich das Gefühl der Versöhnung aus, mit dem uns Hebbel entläßt. Es ist keine niederschmetternde, es ist eine erhebende Tragik. Das Opfer, das die arme Klara den Moralgesetzen ihrer Zeit bringt, wird nicht umsonst sein: eine neue Epoche kündigt sich an, in der die „Gespenster“ der alten vertrieben sein werden. Klara ist das Werkzeug der Notwendigkeit, die hier durch eine freiere, barmherzige Sittlichkeit vertreten ist, und die durch ihren Tod ihre eigene Macht und Herr-

schaft, auf einer künftigen Entwicklungsstufe der Menschheit, vorbereiten und sichern will. Man kann so in der „Maria Magdalene“ die Gestalt gewordene Hegelsche Phänomenologie des Moralbewußtseins erblicken. Von hier aus wird auch verständlich, warum Hebbel behauptete, daß die Kunst die höchste Geschichtschreibung sei. Sie hat eben die Aufgabe, den Gehalt der Welthistorie in den Formen der einzelnen, besonderen Abschnitte darzutun. Das konnte am besten geschehen durch die Wiedergabe der Geburtswehen der um eine neue Form ringenden Menschheit, einer Übergangsperiode, deren Krankheitserscheinungen doch zugleich den Keim der Genesung enthalten. Man darf sich indessen durch dieses Hegelsche Element nun ja nicht zu der Annahme verführen lassen, daß Hebbel von dem Augenblick an, wo ihm das Wesen des Hegelianismus aufging, also zur Zeit, da er „Maria Magdalene“ schrieb, bestrebt war, seine folgenden Tragödien in voller Bewußtheit nach diesem Prinzip zu orientieren. Das muß zu ganz ungeheuerlichen Konstruktionen führen uud hat es auch getan. Gerade in der „Maria Magdalene“, wo man das Prinzip des Philosophen zum erstenmal hat ganz ausgebildet finden wollen, ist dies durchaus nicht der Fall. Um hier Thesis und Antithesis zu ermöglichen, aus denen sich dann als Ergebnis des tragischen Verlaufs die Synthese heraushebt, hat man die Macht der

Konvention zum Repräsentanten des Weltwillens gemacht, in dem Widerstand, den ihr die Heldin entgegensetzen soll, den Hegelschen Widerspruch gesehen, und diesen Antagonismus in einer höheren Sittlichkeit einen Ausgleich finden lassen. Vertreter des Weltwillens ist aber in der „Maria Magdalene" eben die höchste Sittlichkeit, die göttliche Milde selbst, und nicht die herrschende Moral, die Konvention oder, wie man diese zum Unterschiede von jenem nennen könnte, der Gesamtwille, der Wille der Allgemeinheit. Wer diesem die Stelle der Notwendigkeit, des sittlichen Zentrums, zubilligt, begeht denselben Fehler, der von derselben Seite einem anderen Gelehrten, soweit ich sehe, allerdings zu Unrecht, gemacht worden ist. Zwar hätte dieser Gelehrte nicht von einem Einzelwillen sprechen sollen, der im Hebbelschen Drama dem Gesamtwillen gegenübersteht. Denn, wie wir noch sehen werden, zu einem Wollen kommt es bei dem Einzelnen nicht nur dem Weltwillen, sondern auch dem Gesamtwillen gegenüber nicht. Dieser Gesamtwille besteht jedoch neben und gegenüber dem Weltwillen. Er ist der Inbegriff der zeitlich bedingten Moral, welcher das Individuum durch sein Sein und sein Handeln widerspricht, ohne doch sich unmittelbar gegen sie zu wenden. Hiermit ist zugleich auf einen weiteren bedenklichen Mißgriff hingewiesen, den sich die Ausdeutung der „Maria Magdalene" im Sinne des

Hegelschen Schematismus hat zu Schulden kommen lassen. Selbst wenn die Konvention Repräsentant des Weltwillens in dem bürgerlichen Trauerspiel wäre, so würde die Hegelsche Antithese doch nicht vorhanden sein, weil von einem Widerstand Klaras gegen jene gar nicht gesprochen werden kann. Im Gegenteil! Wenn sie bei Leonhard aushält, trotzdem er sich in seiner ganzen Erbärmlichkeit immer mehr enthüllt, wenn sie ihn, nachdem er sie verlassen, auf den Knien flehentlich bittet, sie zu heiraten und wenn sie endlich ihrem Leben freiwillig ein Ende macht, weil der Bube sie mit kaltem Hohn von sich weist, so ist sie nicht weniger den morschen Moralverdikten verfallen, als ihr Vater und der Sekretär, also nicht weniger als diese ein Teil des Gesamtwillens, dem der Weltwille gegenübersteht. Man sollte in der „Maria Magdalene", wie auch noch in andern Dramen Hebbels, besser von der Gegenüberstellung des Gesamt- und Weltwillens sprechen, als an Stelle des ersten den einzelnen setzen, wenn dies auch für die Tragik an und für sich aus noch näher zu bezeichnenden Gründen auf dasselbe hinausläuft. Hegels System mit seinen einzelnen Teilen liegt dem Trauerspiel also nicht zugrunde. Bestehen bleibt nur, daß dem Leser und Hörer aus Klaras Untergang und dem dadurch angebahnten Gesinnungswechsel in Meister Anton unmittelbar die Überzeugung wird, daß die höchste

Sittlichkeit, als deren Opfer Klara fällt, die Moralgesetze einer nicht zu fernen Zukunft bestimmen wird. Wenn wir an die Bezeichnung „Maria Magdalene“ denken, die einem Mann wie Vischer unklar blieb, so ist die Auffassung, daß die Tragik des Werkes auf christlicher Weltansicht beruht, am Ende doch nicht so ganz von der Hand zu weisen. Die Notwendigkeit, die den Sieg davonträgt, wäre dann ein Symbol des Christentums in seiner reinsten Form. Gestützt wird diese Interpretation durch die erste wahrhafte Würdigung der „Maria Magdalene“, die Felix Bamberg in Rötschers Jahrbüchern veröffentlichte, und wo mit deutlichem Hinweis auf die Verzeihung, die jene große Sünderin durch Christus erlangte, die Lebensanschauung Meister Antons der christlichen entgegengestellt wird. Wie dem auch sei: der Ausblick auf eine freie Sittlichkeit der Zukunft, mit dem die Tragödie schließt, ist durchaus im Sinne der evolutionistischen Lehre Hegels. Ja, vielleicht könnte sogar jemand meinen, das Hegelsche Prinzip erscheine in der „Maria Magdalene“, wenn auch in anderer Weise, als es eben zurückgewiesen wurde, völlig ausgeprägt. Indem sich nämlich aus dem Widerspruch des Gesamtwillens gegen den Weltwillen jene neue Ära herausentwickele. Da vergißt man jedoch, was ich schon an anderer Stelle gegen Vischer hervorgehoben habe, daß mit dem Ende keineswegs das tatsächliche Eintreten

einer in der höchsten Sittlichkeit begründeten Kultur gegeben ist, sondern nur die Hoffnung auf sie. Außerdem befindet sich Klara dem Weltwillen gegenüber in vollkommen leidender Lage. Nicht nur in dem Sinne von Hebbels Vorwort zur „Maria Magdalene", das hervorhebt, alles Handeln löse sich ihm gegenüber in ein Leiden auf, weil eben das Individuum doch nur erfüllen kann, was es nach der Bestimmung der Notwendigkeit erfüllen soll. Vielmehr braucht es bei Klara gar keiner Auflösung, weil ihr Vergehen gegen das sittliche Zentrum von vornherein in dem Ertragen eines Zustandes besteht; auch ihr Tod ist in diesem Sinne kein Handeln zu nennen.

Der wesentliche Unterschied, den ich hier im Auge habe, wird einleuchtender, wenn wir die Stellung Hebbels zur Gottheit beachten, wie sie in der „Judith" und in der „Genoveva" Gestalt gewonnen hat. Derselbe Literarhistoriker, der das bürgerliche Trauerspiel so seltsam interpretierte, hat ferner behauptet, daß gerade der Hegelianismus die Scheidewand bilde zwischen der „Maria Magdalene" nebst den ihr folgenden Werken einerseits, der „Judith" und der „Genoveva" anderseits. Es könnte dies um so verständlicher erscheinen, da tatsächlich Hegel für Hebbel erst während der Arbeit an der „Maria Magdalene" zum Ereignis wurde, durch die Vermittlung Bambergs. Man braucht nur in dessen oben

herangezogene Rezension einen Blick zu werfen, um zu wissen, wer auf Gehalt und Form des Vorworts zur „Maria Magdalene“ den tiefgreifendsten Einfluß ausübte. Indessen, wir haben einmal festgestellt, daß der Hegelianismus — übrigens eine Ausdrucksweise, der wir uns nur bedienen, weil sie sich einmal eingebürgert zu haben scheint — keineswegs in so krasser Form in der „Maria Magdalene“ auftritt, wie es versichert worden ist. Desweiteren wäre an die Möglichkeit zu denken, daß Hebbel deswegen zu Hegel gezogen wurde, weil er in seiner Philosophie Elemente gewahrte, die nicht nur in ihm, dem Dramatiker, vorhanden, sondern bereits zur Kunst umgebildet worden waren, eben in der „Judith“ und der „Genoveva“. Träfe dieses zu, so würde, in Beziehung auf unser Problem, natürlich „Maria Magdalene“ in gar keiner Hinsicht den Einsatz einer neuen Periode in Hebbels Schaffen bedeuten können.

Die Notwendigkeit ist in der „Judith“ symbolisiert durch Jehovah, dem strengen Gott der Juden. Er hat Judith die Mission auferlegt, Holofernes, der ihr Volk mit Vernichtung droht, zu töten. Sie erfüllt diese ihre Bestimmung, aber nicht um Gottes und ihres Volkes willen, sondern weil der Assyrerfeldherr sie selbst innerlich vernichtet hat. Persönliche Gründe sind es also, die ihrem Tun die Regel geben. Darin besteht ihr Vergehen gegen die Not-

wendigkeit, deren Willen sie trotzdem ausführen muß. Judith geht zugrunde, weil sie, wie Klara, nicht nach den Absichten des Weltwillens lebt und handelt. Der Unterschied zwischen diesen beiden Frauengestalten besteht aber darin, daß sich Judith aktiv an dem Weltwillen versündigt, Klara nur passiv. Bei Judith bedarf es allerdings einer Auflösung des Handelns in ein Leiden. Es ist zwar ganz richtig, daß Judiths Handeln sich vor allem, von Anfang an, als ein psychologisches Geschehen darstellt. Der Schauplatz ihres Handelns ist ihre eigne Seele. Indessen, auch dies allein trennt sie schon von Klara, die ihre Umgebung erträgt, während sich Judith gegen sie empört. In dieser Empörung wurzelt ja zum großen Teil die fiebernde Tätigkeit ihrer Vorstellungen. Und wenn sie schließlich zum Schwert greift, so wendet sie sich damit gegen den Weltwillen, weil sie dabei an ihre eigentliche Mission nicht mehr denkt. Daß sie trotzdem mit der Ausführung derselben Tat, die der Notwendigkeit widerspricht, dem Willen eben dieser Notwendigkeit gerecht wird, beweist deutlich, daß hier wirklich eine Auflösung des Tuns in ein Leiden stattfindet. Was jedoch ihre Wirkung anbelangt, so stimmen Klaras Tod und Judiths Tat, die auch ihren innern Tod zur Folge hat, ganz gleich, ob sie dem Holofernes einen Sohn gebären wird oder nicht, überein. Oder vielmehr, der „Hegelianismus“ offenbart sich in der

„Judith“ noch viel stärker als in dem bürgerlichen Trauerspiel. Judiths Tat ist ein wirklicher Widerspruch gegen die Idee, und die sich aus dem Gegensatz zwischen Heidentum und Judentum, der dem Antagonismus zwischen niederer und höherer Sittlichkeit in der „Maria Magdalene“ entspricht, entwickelnde Synthese, die Herrschaft der Idee, d. h. Jehovahs, ist nicht nur eine Aussicht, eine zu hoffende Erfüllung, sondern sie fällt durch den Tod des Holofernes noch in den Rahmen des dramatischen Geschehens selbst. Die Übereinstimmung zwischen der „Judith“ und „Maria Magdalene“ geht jedoch noch weiter. Wenn von dem Gegensatz zwischen Heidentum und Judentum die Rede war, so darf unter diesem nicht das jüdische Volk verstanden werden, wie es in der „Judith“ auftritt. Das ist ebenfalls der Idee ganz unwürdig, es repräsentiert analog den Zuständen der „Maria Magdalene“ den Gesamtwillen und steht dem eigenen Gott im Grunde eben so fern wie Holofernes. Auf ihm und Judith einerseits, dem Weltwillen anderseits, beruht vielmehr der Widerspruch. Holofernes, der Heide, kennt nur sich und keine Unterordnung unter das Ganze; dies aber verlangt Jehovah, und er siegt, indem er den maßlosen Individualismus bricht, der Judith nicht weniger eignet als dem, den sie, gerade darum, töten muß.

Der Hegelianismus hat also unbewußt in Hebbel gewirkt. Noch deutlicher wird dies an der „Geno-

veva", wo der evolutionistische Ausgang ebenfalls klar auf der Hand liegt. Hebbel hat sie selbst den zweiten Teil der Judith genannt, sie „führt das leidende Opfer, die Heilige, vor, wie diese das Handelnde, die Heroine, die tötend stirbt, und beide zusammen schließen so den Kreis der jüdisch-christlichen Weltanschauung ab." Ein Gegensatz und eine Übereinstimmung also, wie sie ähnlich zwischen der „Penthesilea" und dem „Käthchen" vorhanden sind. Die christliche Gottheit ist in der „Genoveva" die Idee. Sie ist vertreten durch die Pfalzgräfin selbst, und sie, deren großer Inhalt die Entsagung ist, siegt über die Mächte des Egoismus, dem alle übrigen Personen des Gedichts verfallen sind. Auch hinsichtlich der „Genoveva" muß man von einem Gegensatz zwischen Gesamtwillen und Weltwillen reden. Der Pfalzgraf, Golo, die alte Margarethe, die Dienerschaft, sie alle tragen dazu bei, uns die rohe Zeit, die noch nicht von dem Bewußtsein reiner Menschlichkeit geadelt ist, vorzuführen. Genoveva aber ist die Repräsentantin einer neuen Kulturepoche, in welcher der Weltwille, deren Werkzeug sie ist, zur allgemeinen Herrschaft gelangt sein wird. Wenn wir beachten, daß hier die Idee einer höchsten Sittlichkeit im Symbol des Christentums auftritt, so gewinnt der oben angedeutete Sachverhalt, daß in der „Maria Magdalene" die Idee des Christentums in Gestalt einer freien Moral erscheint, sehr an

Wahrscheinlichkeit. An einen Wendepunkt der Zeit werden wir auch in der „Genoveve“ geführt:

Die Zeit ist um, wo der befleckte Ball
Der Erde neu entsündigt werden muß,
Wenn nicht der Donner aus der Hand des Herrn,
Die schon sich hob, zermalmend fallen soll.

Durch das Leiden einer „neuen Heiligen“ kann das Eintreten dieses Ereignisses verhindert werden. So muß Genoveva sieben Jahre im Urwald leben, um dann einzugehen in die ewige Herrlichkeit. Sie ist Werkzeug und zugleich Vertreterin der Idee. Wer sich gegen sie wendet, vergeht sich gegen diese. Daher wird namentlich Golo das, was ich in meinem ersten Versuch über Hebbel, einen Ibsenschen Ausdruck anwendend, den Eckstein unter dem Zorne der Notwendigkeit genannt habe. Durch Verneinung, durch den Widerspruch führt er die Menschen zur Wahrheit: wenn er sich am Ende, von seiner Schuld übermannt, des Augenlichts beraubt, so löst sich auch hier die furchtbare Tragik in das erhebende Empfinden auf, daß die Zeit, wo die Idee zur Herrschaft gelangen wird, nicht mehr fern sein kann, und durch das Nachspiel tritt die Wendung in dem Moralbewußtsein der Menschheit auch noch in die Handlung der „Genoveva“ selbst hinein. Wir finden also eine welthistorische Perspektive, wie in der „Maria Magdalene“ so auch in der „Judith“ und in der „Genoveva“. Es kann keine Rede davon sein,

daß Hebbel erst durch Hegel zu der evolutionistischen Ausdeutung des Kampfes zwischen Einzelwillen und Weltwillen gekommen ist. Es ist vollkommen richtig, daß Klara ein Gegenstück zu Judith und Golo ist; es ist jedoch vollkommen falsch, daß sich dies im Laufe der Arbeit an der „Maria Magdalene" ändert, und daß erst in diesem Wechsel der Hegelianismus zutage trete.

So bedeutsam nun also der Evolutionismus in der Tat für Hebbel ist, so muß ich doch dem mehrfach angegriffenen Literarhistoriker recht geben, wenn er eine Auffassung ablehnt, die in diesem „Hegelschen" Element die Quintessenz von Hebbels Dramaturgie sehen will. Hebbels Dramen tun wohl dar, daß der Evolutionismus mit dem ihnen immer zugrunde liegenden Kern aufs engste verbunden ist, ja sich vielleicht notwendig aus ihm ergeben muß, niemals jedoch dieser Kern selbst ist. Der in Hebbels tragischer Theorie und tragischem Erleben betonte wesentliche Bestandteil ist, was sich unmittelbar aus der Anschauung seiner Dramen ergibt, jene frühe Tagebuchbemerkung: „Aufgabe aller Kunst ist Darstellung des Lebens, d. h. Veranschaulichung des Unendlichen an der singulären Erscheinung. Dies erzielt sie durch Ergreifung der für eine Individualität oder einen Zustand derselben bedeutenden Momente." Mit großem Unrecht hat man behauptet, daß mit diesem „Aperçu" gar nichts anzufangen sei,

weil es von den „wesentlichen Zügen“ der tragischen Theorie Hebbels nichts enthalte. Schon an anderer Stelle habe ich auf die zentrale Bedeutung dieses Ausspruchs hingewiesen. Wenn Hebbel fordert, das Unendliche an den bedeutsamen Momenten in dem Leben einer Individualität darzustellen, so liegt dieser Forderung die Erkenntnis zugrunde, daß sich nur an diesen die Abhängigkeit des einzelnen von einer höchsten Sittlichkeit nachweisen läßt. Und da sich diese bedeutenden Momente vor allem in Zeiten des Übergangs offenbaren, so wird, da der Dichter keine philosophischen Systeme aufstellt, sondern Gestalten schafft, das Brechen der Weltzustände allein in der Gebrochenheit der individuellen erscheinen können; d. h. der Dualismus wird in Hebbels Dramen zum grundlegenden Prinzip erhoben.

In dieser Hinsicht möchte Hebbel also ein Geistesverwandter Kleists und die Übereinstimmung mit ihm noch inniger sein, wenn wir gleich sein erstes Drama, die „Judith“, betrachten. Denn hier geht die Handlung, soweit die Heldin in Frage kommt, aus einer Gefühlsverwirrung hervor, wie sie in so gesteigertem Maß bei dem Vorgänger kaum vorhanden ist. Als Hebbel, damals noch Schüler der Hamburger Gelehrtenschule, seine berühmte Parallele zwischen Körner und Kleist zog, hat er namentlich gerühmt, wie sehr es der Natur abgestohlen sei, daß Nataliens Kraft „erst dann beginnt, die Schwingen

leise und geräuschlos zu entfalten, wo der Mann, in dem sie das höchste gesehen, von dem sie alles erwartet hatte, erliegt.“ Auch in Judith erwacht der Ehrgeiz, Holofernes zu töten, als ihre Volksgenossen feige versagen. Aber neben diesem, der auch kein reiner, dem göttlichen Willen entsprechender Beweggrund ist, steht noch ein andres, das Geschlechtsverlangen des Weibes, das nach einem ungeheuren Ereignis Verlangen trägt, und dieses, halb unbewußt natürlich, im Lager des Holofernes zu finden hofft. Und die Verwirrung der Motive vergrößert sich noch, weil sie erkennen muß, daß der Feldherr, den sie töten will, der einzige Mann ist, den sie lieben könnte. Erst, als er sie erniedrigt hat und sie in einen Zustand hineingeworfen ist, der der Raserei schon sehr nahe kommt, findet sie die Kraft, die ihr von Gott auferlegte Tat auszuführen. Und der Dualismus wirkt über dieses Ereignis hinaus, weil Judith, die ja vorher über die Verworrenheit ihrer Motive keineswegs im klaren war, jetzt in Schwanken und Zweifel geraten muß, ob sie wirklich auf ihres Gottes Wegen gegangen war, d. h. innerlich zugrunde gerichtet wird.

Darauf beruht der tragische Gehalt von Hebbels erster Tragödie. Der Dualismus ist gleichsam die Strafe, die Judith erleidet. Wir dürfen uns so ausdrücken, weil sie tatsächlich eine Schuld zu büßen hat und uns darum die Frage nach einer solchen durchaus nicht „wie Hohn“ berührt. Es ist keines-

wegs richtig, daß Judiths Handlungsweise über den Bereich ihrer Verantwortlichkeitssphäre hinausfällt. Die Behauptung, es sei Hebbels künstlerisches Ziel, den Einzelwillen von dieser Verantwortlichkeit loszusprechen und sie auf den Weltwillen abzuwälzen, ist ganz unzutreffend. Bei Kleist ist das so. Bei ihm rührt die Gefühlsverwirrung des Individuums her aus der Überzeugung des Dichters, daß der Wille der Gottheit unerkennbar ist und sie mit uns nach ihrer Willkür und Laune umgeht. Darum kann man Kleists Helden eine Schuld im eigentlichen Sinne nicht vorwerfen. Judith dagegen trägt ursprünglich das Bewußtsein von dem Weltwillen und seiner bestimmten Absicht mit ihr in ihrem Herzen fest eingeprägt. Sie bleibt sich also nicht treu, wenn sie die Tat, die sie im Auftrage der Notwendigkeit ausführen sollte, aus ganz persönlichen Gründen vollzieht. Sie trägt die volle Verantwortung für ihr Tun, sie selbst ist es, die sich in die Gefühlsverwirrung hineintreibt, nicht der Weltwille. Dieser hat nichts zu tun, als die Entwicklung der Dinge weiter zu betreiben. Um den geschichtlichen Ablauf nicht zu hemmen, muß er Judith, gegen ihren Willen, einen Mord tun lassen, den sie sich. wäre sie ihm und damit sich selber treu geblieben, als ein Verdienst hätte anrechnen dürfen. Ich muß gestehen, daß ich meine frühere Auffassung von dem Wesen des Hebbelschen Dualismus nicht mehr auf-

recht erhalten kann. Aus immer wiederholter Lektüre ist mir jetzt die Ansicht erwachsen, daß Hebbel auch in der Konfession Ibsens Vorläufer geworden ist, die dem einzelnen die Fähigkeit zuerkennt, die ihm von dem göttlichen Willen in die Brust gelegte Mission zu begreifen, wenn er sie nur begreifen will, die er durchführen kann, wenn er sich nur selbst treu bleibt. Nur stellt er dieses Bekenntnis von seiner negativen Seite dar. Er zeigt, wie weit die einzelnen davon entfernt sind, dem Willen des höchsten sittlichen Zentrums gerecht zu werden. Die Versöhnung, die uns dann mit dem vollen Gefühl der Erhebung entläßt, beruht eben darauf, daß der einzelne, so oder so, für die von dem Weltwillen verfolgten Ziele fällt, ja, daß uns mit seinem Fall entweder die Aussicht auf eine Epoche eröffnet wird, in welcher diese Ziele verwirklicht sind, oder gar diese neue Kulturperiode mit ihm gleichzeitig eintritt. Daß dieser Hebbelsche Optimismus, der im stärksten Gegensatz zu dem Kleistschen Pessimismus steht, mit Hegels Evolutionstheorie identisch ist, ohne daß Hebbel auch nur eine Ahnung von Hegel gehabt zu haben braucht und auch, wenigstens in dieser Beziehung, nicht gehabt hat, leuchtet ein. Für die „Judith“ liegt dafür auch ein äußeres Zeugnis vor. Er schreibt von ihr: „Meine ganze Tragödie ist darauf basiert, daß in außerordentlichen Weltlagen die Gottheit unmittelbar in den

Gang der Ereignisse eingreift .... Eine solche Weltlage war da, als der gewaltige Holof(ernes) das Volk der Verheißung, von dem die Erlösung des ganzen Menschengeschlechts ausgehen sollte, zu erdrücken drohte." Von einem Durchsetzen des Weltwillens auf Kosten des Einzelwillens kann also füglich nicht geredet werden. Ein eisiger Windhauch weht uns aus Hebbels Dramen keineswegs entgegen. Der Dualismus ist auch sein größtes Erlebnis. Er hat ihn in seinen mannigfaltigen Formen durchlebt und mit ihm gerungen. Das Ergebnis dieses Ringens war eine Gegenüberstellung von Weltwillen und Individuum. Sie beruht jedoch nicht auf der pessimistischen Einsicht, daß der einzelne macht- und willenlos der Gottheit ausgeliefert ist, sondern fordert vielmehr von ihm, ihren Willen zu erkennen und damit seine Bestimmung zu erfassen. Jeder einzelne hat seine besondere Aufgabe auf der Erde; an ihr vorüberzugehen, ist seine größte Sünde und hat für ihn die innere Vernichtung zur Folge. Der höchsten Sittlichkeit haben sich alle zu unterwerfen; sie müssen der individuellen Maßlosigkeit entsagen, und es mag nicht unmöglich sein, daß der junge Hebbel den „Prinzen von Homburg" deshalb so hoch stellte, weil jene Grundüberzeugung von der Notwendigkeit, die Selbstsucht zu unterdrücken zugunsten einer geläuterten, im Willen der Gottheit ruhenden Sittlichkeit, schon damals, unbewußt, in ihm schlummerte.

Es wäre für die Erkenntnis der Hebbelschen Kunst sicherlich günstiger gewesen, wenn ihr Schöpfer sich nicht allzusehr in theoretische Erörterungen über ihre Berechtigung eingelassen hätte. Ich möchte allerdings auch nicht rund heraus behaupten, daß sich Theorie und Praxis bei Hebbel geradezu widersprechen. Tatsache ist indessen, daß sich einzelne Auslassungen, die besonders zur Aufstellung seiner ästhetischen Theorie und seines philosophischen Systems haben helfen müssen, in keiner Weise mit dem wirklich von ihm geleisteten vereinbaren lassen. Im Vorwort zur „Maria Magdalene" behauptet er, die Kunst sei die realisierte Philosophie und in einer Rezension über ein ganz belangloses Werk empfiehlt er der Poesie, sich vor der Intimität mit dem „absoluten Gedanken" zu hüten, wenn anders sie nicht gefrieren wolle. Es ließen sich zahlreiche andere Beispiele anführen. Am verhängnisvollsten, noch allerneustens, ist jedoch Hebbel der Widerspruch zwischen zwei Definitionen geworden, die er in ein und derselben Schrift umständlich ausspinnt, in seinem „Wort über das Drama". Da setzt er zu Anfang auseinander, das Drama sei an das Seiende gebunden, weil es nicht müde werden darf, „die ewige Wahrheit zu wiederholen, daß das Leben als Vereinzelung, die nicht maßzuhalten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich mit einschließt und bedingt..."

Im Gegensatz zu der christlichen Erbsünde entspringe die dramatische Schuld nicht aus der Richtung des menschlichen Willens, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst. Unter diesem Willen sei, wie er wiederholend hinzufügt, die starre, eigenmächtige Ausdehnung des Ichs zu verstehen. D. h. mithin der Widerstand des Individuums gegen die Idee, also entweder gegen die höchste Sittlichkeit im allgemeinen, oder gegen die ihm besonders aufgetragene Mission, was im Prinzip und für das tragische Geschehen auf dasselbe hinausläuft. Nur wenn wir dies unter eigenmächtiger Ausdehnung verstehen, wird die von Hebbel daraus gefolgerte Erkenntnis verständlich, daß es dramatisch völlig gleichgültig sei, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert. Gegen Ende der Abhandlung meint Hebbel indessen, daß diese Schuld nicht an die Maßlosigkeit des Willens gebunden sei, sondern eine uranfängliche, von dem Begriff des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewußtsein fallende, also mit dem Leben selbst gesetzt sei. Diese Definition hat man sich sehr zu Herzen genommen und in Hebbels Werken ihre Anwendung finden wollen. Tatsächlich ist in ihnen von einer Existenzschuld nichts zu finden. Im Gegenteil, wir haben bereits erhärtet, und werden es auch noch weiterhin dartun, daß die Schuld durchaus von dem Willen des Einzelnen abhängt, also

keineswegs mit dem Leben selbst gegeben ist. Ja, um die Verwirrung noch größer zu machen: eigentlich hat Hebbel dies an der gleichen Stelle selbst zugestanden, denn er sagt außerdem: „In der Maßlosigkeit liegt die Schuld, zugleich aber auch, da das Vereinzelte nur darum maßlos ist, weil es, als unvollkommen, keinen Anspruch auf Dauer hat und deshalb auf seine eigene Zerstörung hinarbeiten muß, die Versöhnung . . .“ „Als unvollkommen“, das kann nur heißen: der Idee widersprechend, was ein Akt der Freiheit und eigener Verantwortlichkeit ist. Im übrigen zeigt dieser Satz in seiner ganz hegelschen Fassung deutlich den Einfluß Bambergs. Diese Widersprüche zwischen Theorie und Praxis aber beweisen, daß die Individuationstheorie für das Drama Hebbels von keiner Bedeutung geworden ist und, wie ich meine, auch nicht für seine philosophische Weltanschauung.

Soweit diese aus seiner Kunst entnommen werden kann, lautet sie vielmehr: über dem Menschen waltet die göttliche Notwendigkeit. Wer ihr folgt, wer die Aufgabe erfüllt, die sie ihm angewiesen, wird gerade dadurch seine volle Individualität in ihrer Eigenart bewahren können. Wer ihr nicht folgt, muß trotzdem ihren Willen ausführen, geht aber dabei zugrunde. Daß Hebbel das Positive stets im Bilde des Negativen darstellt, ist nicht nur eine Folge seiner Neigung, welthistorische Prozesse zu

veranschaulichen, sondern auch das Ergebnis seiner ästhetischen Überzeugung, die er in einem Epigramm also verkündet hat:

Brecht ihr dem Teufel die Zähne erst aus, was wills noch beweisen,
Daß der Herr ihn besiegt, welchem zu Ehren ihrs tut?
Wenn Ihr dem Einzelcharakter sein Nein im Drama verbietet:
Was beweist noch das Ja Eures entmarkten Gedichts?

Die Charaktere müssen die sittliche Idee verneinen, damit sie mit vollem Nachdruck herausgearbeitet werden kann. Sie ist ihm die Hauptsache und das Bewußtsein, von ihr abhängig zu sein, hat ihn nicht, wie Kleist, niedergeschmettert, sondern aufrecht erhalten, hat ihn, wenn auch immer wieder Zweifel kamen, befähigt, den Dualismus zu überwinden. Er fühlt sich als dienendes Glied der Menschheit, die er zu ihrer höchsten Möglichkeit emporheben möchte, darin erkennt er seine Aufgabe, die ihm der Weltwille zur Pflicht gemacht hat. Auch Hebbel bekennt sich zum Determinismus; es ist nach dem Auseinandergesetzten nun nicht mehr nötig, zu betonen, daß dieser die Verantwortlichkeit des Individuums nicht aufhebt, sondern, was schon Lessing gewußt hat, ihr im Gegenteil zugrunde liegt: „Der Mensch hat freien Willen — d. h. er kann einwilligen ins Notwendige."

So geartet bedeutet Hebbels Verhältnis zur Gottheit eine Rückkehr zu den Anschauungen Goethes. Die bestimmende Satzung, nach der sich Fausts Leben vollzieht, so hatten wir gesagt, ist das Weiterschreiten; er hat gelernt, durch rastlose Tätigkeit im Göttlichen aufzugehen und sich damit als wahre Individualität zu manifestieren. Was fordert Hebbel anderes, wenn er Golo zugrunde gehen läßt, weil er nicht zu der höheren Sittlichkeit fortschreitet, sondern sich gegen sie wendet; wenn Klara in den Brunnen hinabgeht, weil sie sich selbst untreu wird und sich damit nicht nur gegen die Idee der reinen Menschlichkeit vergeht, sondern auch gegen die eigene Individualität, was allerdings, ganz Goethisch, nur die Folge des ersten Verstoßes ist, da das Leben im Sinne des Weltwillens zugleich die einzige Gewähr für die volle Ausgestaltung der Persönlichkeit bietet; wenn Herodes das innerste Sein Mariamnens verletzt, die von dem Weltwillen als dem Beschirmer des dem Menschen besonderen Wesens geschützt wird, und darum vernichtet wird; wenn Agnes Bernauer ihr Grab in der Donau findet, weil sie die Ordnung der Welt zu stören vermag und damit der Notwendigpeit entgegentritt, die hier Repräsentantin des allgemeinen Menschenrechtes ist, das mehr gilt als das Recht des einzelnen; und wenn endlich Kandaules im Zweikampf fällt, weil er weder auf die Persönlichkeit Rhodopens noch auf die

seines Volkes Rücksicht nimmt? Überall wird Entsagung zugunsten einer höheren Sittlichkeit gefordert, das freiwillige Aufgehen in dem Willen der Notwendigkeit gepredigt. Und ist der Evolutionismus der Hebbelschen Tragödie nicht ebenfalls bei Goethe vorgebildet? Wenn in die Nacht der durch Herodes personifizierten Kulturepoche der Stern von Bethlehem hineinleuchtet und eine neue Zukunft verkündigt, in der das Christentum herrschen und mit ihm eine neue Einschätzung der Individualität kommen wird, ist das nicht dasselbe, wie wenn im „Egmont" Klärchen die baldige Freiheit der Niederländer verheißt? Egmonts und Mariamnens Tod bewirken beide dasselbe: die Erfüllung des Ideals in der Zukunft. Davon ist Hebbel sowohl überzeugt wie Goethe. Denn auch für ihn ist das Ideal eine Stufe der immer fortschreitenden Wirklichkeit. Und hat nicht auch Goethe im „Egmont" und noch an vielen anderen Stellen betont, daß das Schicksal der Menschen vorher bestimmt sei? Daß sie erst dann zugrunde gehen, wenn die Vorsehung ihrer nicht mehr bedarf, weil sie ihre Mission erfüllt haben? Ist nicht Hebbels Sehnsucht nach reiner Menschlichkeit evident, obgleich man sie ihm wieder und immer wieder abgesprochen hat? Kommt sie nicht für jeden, der nicht ganz an der Oberfläche haften bleibt, in der „Genoveva", in dem bürgerlichen Trauerspiel, in „Herodes und Mariamne" zum Ausdruck? Ist der

Weg, der zu dieser reinen Menschlichkeit führt, bei Hebbel nicht ganz derselbe wie bei Goethe? Iphigenie überläßt sich dem Willen der Götter; ihr Wollen geht in dem des ihren auf; darum machen sie aus dem Wollen ein Müssen: weil Iphigenie den Sonderwillen aufgibt, erleichtern die Himmlischen gleichsam ihre Aufgabe und führen sie von selbst zu reiner Menschlichkeit empor. Würde sich Klara dem alten Moralprinzip widersetzen, würde sie sich freiwillig der Notwendigkeit fügen, so würde diese sie in ihren besonderen Schutz genommen haben, als die erste, die in der neuen Zeit ihre Grundsätze befolgt und ihr ihre schwierige Aufgabe zu einer notwendigen, unwillkürlichen machen. Dieses „Wer will, der muß" ist einer der bedeutendsten Punkte, der Goethe mit Hebbel verbindet, während Kleist sagt, wer will, der kann nicht. Wer muß, der mußte wollen, was er soll. Auf dem Sollen beruht die antike Tragödie. Dieses Sollen wird durch ein entgegenwirkendes Wollen nur verschärft und beschleunigt. Dies hat Goethe in seinem Aufsatz „Shakespeare und kein Ende" betont und zugleich hervorgehoben, daß durch das Sollen, in dem sich die Macht der Gottheit offenbare, die Tragödie groß und stark werde, durch das Wollen, dem Götzen der Romantik, schwach und klein. Hier hat Goethe das Element berührt, durch das sich das Hebbelsche Drama vor allem auszeichnet und dem Antiken

nähert, während es sich von dem Shakepeares unterscheidet, in dem sich Wollen und Sollen das Gleichgewicht zu halten suchen.

Es ist nicht richtig, daß sich zwischen Goethe und Hebbel eine „unüberbrückbare Kluft“ aufgetan hat. Daß sich der Dichter des klassischen Zeitalters und der der drängenden Bewegungen des neunzehnten Jahrhunderts nicht überall miteinander verschmelzen lassen, ist selbstverständlich, und daß die universale Persönlichkeit Goethes, die sich auf allen Lebensgebieten heimisch wußte, gerade dadurch für alle Nachgeborenen unerreichbar werden mußte, desgleichen. Wenn indessen Hebbel das Trennende zwischen sich und Goethe in dem kunsttheoretischen Unterschied fand, daß Goethe die Schönheit von der Dissonanz, die Traumschönheit, „die von den widerspenstigen Mächten und Elementen des Lebens nichts weiß, nichts wissen will“, gebracht hat, er dagegen die Schönheit zu bringen sucht, „die die Dissonanz in sich [illegible]nen, die alles Widerspenstige zu bewältig[illegible]“, so verkennt er damit sich selbst und [illegible]gleich. Es braucht dies nach dem V[illegible]en keiner weiteren Erläuterung mehr. [illegible]ebenso selbstverständlich finden, wenn [illegible]assung ablehnen, die sich Hebbels Irr[illegible]t und die Mauer, die er zwischen sich [illegible]chtete, der gleichsetzt, die dieser [illegible] Kleist gestellt sah, als er dessen

Dichtung von sich abwies, weil sie auf Gefühlsverwirrung ausgehe. Mit herausgegriffenen theoretischen Aussprüchen kann man gar nichts beweisen, weil man bekanntlich fähig ist, besonders bei Goethe, alles mit ihnen darzutun. Allein die Betrachtung der künstlerischen Leistungen führt zu einem Ergebnis. Und diese hat uns gezeigt, soweit das Drama in Frage kommt, daß bei Goethe und Hebbel, im Gegensatz zu Kleist, zwischen Einzelwillen und Weltwillen keine Antithese besteht, daß uns der Weltwille treu bleibt, wenn wir uns nur selber treu bleiben. Durch diese Überzeugung haben beide auch den Dualismus überwunden, die jedem Künstler die schwersten Wunden schlägt und der auch mithalf, Kleist das Leben unerträglich zu machen: den Widerstreit zwischen dem Bewußtsein einer Menschheit, wie sie sie in sich tragen und einer solchen, wie sie ist. Wer jedoch dieses Gegensatzes Herr wird, ist eine im wahrsten Sinne des Wortes fromme, religiöse Natur; denn es setzt nicht nur den unbeirrbaren Glauben an eine göttliche Macht voraus, welche die Entwicklung der Menschheit mit Weisheit und Eifer fort und fort betreibt, sondern auch die Sehnsucht, sich der Gottheit zu unterwerfen und in ihr aufzugehen. „Der Mensch .... hebt doch den Blick forschend und sehnend zum Himmel auf, weil er tief und klar in sich fühlt, daß er ein Bürger jenes geistigen Reiches sei, wovon wir den Glauben

nicht abzulehnen noch aufzugeben vermögen.“ Diese Sehnsucht und der Glaube an die Möglichkeit, zu verwirklichen, was sie uns geben soll: das hat Goethe im „Faust“ dargestellt, und er hat es in seiner Lebensbeschreibung ausdrücklich anerkannt, daß der einzelne seine Verwandtschaft mit der Gottheit nur dadurch zu betätigen vermag, daß er sich unterwirft und anbetet. In diesem Glauben wohnte auch Hebbel „wie in einer Burg“. So fordern seine Dramen, daß der einzelne sein Verhältnis zum Universum begreife.

„Wer Gottes Stimme erst vernommen hat,
Der kann nicht zweifeln, ob sie's wirklich ist.“

Hat das Individuum erkannt, was es nach den ewigen, vorbedachten Plänen der Gottheit tun muß, so soll es nichts im Auge haben, als die Erfüllung seiner Mission. Durch diese freiwillige Unterwerfung wird es allein gottähnlich und darum und dadurch wahrhaft persönlich. Alles Abweichen vom Willen der Notwendigkeit bringt aber Verwirrung und den dauernden Dualismus mit sich:

Was machst Du an der Welt? Sie ist schon gemacht,
Der Herr der Schöpfung hat alles bedacht.
Dein Los ist gefallen, verfolge die Weise,
Der Weg ist begonnen, vollende die Reise:

Denn Sorgen und Kummer verändern es nicht,
Sie schleudern dich ewig aus gleichem Gewicht.

* * *

„Ich bin fest überzeugt, daß die Welt einmal eine Form erlangen wird, die dem entspricht, was die Edelsten des Geschlechts denken und fühlen." Es ist die Frage, ob wir seit Hebbel einen Schritt weiter in dieser Richtung fortgewandert sind, ob uns die künstlerische und sittliche Struktur der Gegenwart berechtigt, dem Optimismus des Dichters beizupflichten. Aus der Dichtung, welche der Hebbels folgt, ganz gleich ob Lyrik, Ethik oder Drama, leuchtet überall auch seine Überzeugung von dem Weltwillen hervor, dessen göttlicher Macht sich der einzelne fügen muß, um ganz er selbst zu sein. Der Chronist der Sperlingsgasse behauptet zwar ganz romantisch, an keine Offenbarung zu glauben, als an die, welche wir im Auge des geliebten Wesens lesen, aber er muß endlich dennoch das Haupt vor der geheimnisvollen Macht senken, welche die Geschicke der Welt lenkt. Der Chronist von Grieshuus berichtet allerdings, daß auch der Oberst seinen Bruder erschlagen hätte, wenn er ihm sein Liebstes genommen, aber wir erfahren auch von seiner Einsicht, der Wille Gottes sei zu stark für den Menschen und alle Schuld werde von ihm gerächt. Und der Dichter der „Makkabäer" verkündet, daß allein der Herr der König sei. Indessen, es

kam die Zeit des Naturalismus und der Neuromantik, die bei aller Verschiedenheit darin übereinstimmen, daß sie den Wesenszusammenhang des Menschen mit dem Göttlichen, worin die starke Einheit der Goethe-Hebbelschen Kunst- und Weltanschauung wurzelt, aufhebt.

Was auch der Ruhm der Gegenwart erzähle
Und welche Siege mächtig sie begleiten:
Den innern Zwiespalt könnt ihr nicht bestreiten
Und dieser Bruch, er ging durch meine Seele.

So klagt einer, der sich noch wenigstens redlich mühte, den Zwiespalt zu besiegen. Die Epoche des glänzendsten Aufschwungs der Technik hat nicht vermocht, dem Individuum die innere Einheit zu bewahren. Damit schwand das sittliche Fundament, der Wille, nachdem man sich in Zeiten der Qual orientieren konnte. „Wir sind da, Gottes Fehler gut zu machen", heißt es daher in der „Kommödie" eines neueren Dramatikers. Weil es keine Notwendigkeit mehr gab, schaffte man auch die Moral ab. Das mußte folgerichtig zur Schwäche führen. Man suchte alles zu verstehen, um alles zu verzeihen und vergaß, daß man gar nichts versteht, wenn man alles verzeiht. Man bildete sich ein, menschlich zu sein, und war doch nur kraft- und marklos. Man kultivierte sein Ich und machte aus ihm eine Treibhauspflanze. Man überspannte die Leidenschaften, weil man sie in Wirklichkeit nicht

besaß. Es war eine Maßlosigkeit, oder besser Auseinanderfallen des Fühlens, das weder durch wirkliche Kräfte hervorgerufen wurde, noch selber Kräfte schuf. Ganz ausgezeichnet wird diese Zeit in einem neueren, seines großen Gegenstandes allerdings gar nicht würdigen, Lustspiel gekennzeichnet. Auf die Frage, ob er an der Universität Berlin schon einmal Paulsen gehört habe, antwortete ein einundzwanzigjähriger Student: „Ebensogut könnten Sie mich fragen, ... ob wir noch heute in der Triasformation leben. Nein, ich habe ihn nicht gehört. Ich bin doch kein Mastodon. Man hört Simmel — und auch das ist unnötig."

Diese Satire beweist jedoch auch, daß gegen die morallose Zeit, der nichts berechtigt erscheint, als ihr eigenes Ich, bereits eine Opposition aufgestanden ist. Wilhelm Dilthey fragte in seinem berühmten Lessingaufsatz, ob wir nicht manches von dem zurückholen müssen, was wir von den Idealen der Aufklärung aufgegeben haben und Thomas Mann versicherte seinen Zeitgenossen im Bilde der entnervten Renaissance, der eine schöne Geste wertvoller ist als alle Ethik, daß die Moral wieder möglich sei. Aus dem Kultus des Gefühls müssen wir zurückkehren zu einer Konzentration des Willens, zu einer männlicheren Art, über die großen Dinge dieser Welt zu denken. Daß uns dabei die Aufklärung nützlich sein kann, ist um so weniger

zweifelhaft, als unsere höchsten Besitztümer gerade von ihr ihren Ausgang genommen haben. Welch ein religiöser und starker Geist spricht aus Friedrich Leopold Stolberg, wenn er die Alten dem beginnenden „Sturm und Drang“ gegenüberstellt: „Sie waren moralische Kolossen, wir sind moralische Pygmäen“. Wir dürfen uns indessen nicht verhehlen, daß die Aufklärung für unsere Gegenwart in gewisser Hinsicht eine Gefahr bedeutet. Der zweifelnde, zerrissene moderne Mensch, mit seinem Mißtrauen gegen sich und seine Zeit, der mit seiner großen religiösen Sehnsucht gewiß auf dem Wege ist, der zu Goethe und Hebbel zurückführt, ergreift jeden Gedanken begierig, der ihm Rettung aus dem Wirrwarr und Harmonie bringen kann. So konnte es geschehen, daß der Eudämonismus der Aufklärung in unseren Tagen ganz bedenklich um sich zu greifen beginnt. Zahllose populäre Schriften beweisen es. Es ist dies ja auch sehr verständlich, weil jene Lehre so bequem ist. Auch die Aufklärung fordert von dem einzelnen, willig die Stelle auszufüllen, die der Weltenbaumeister ihm angewiesen hat. Da sie aber lehrt, daß Gott den Menschen alles zur Freude erschaffen hat, so bedeutet die „Stelle ausfüllen“ nichts anderes als das Genießen des Geschaffenen. Daher der heute so häufige Ruf nach „Freude“. Gewiß, sie ist notwendig. Aber vermittelt soll sie nicht werden durch rein sinnliches Behagen, sondern

durch jene Vorschrift, die in Kleist flammte, und von deren göttlichem Ursprung, er, wie Kant, wie Goethe und wie Hebbel, überzeugt war, weil sie ewig und allgemein ist. Diese Vorschrift, welche die Lehren aller Religonen enthält, heißt: erfülle deine Pflicht!

Es ist der Geist des kategorischen Imperativs, der uns heute bitter not tut. Die Überzeugung hiervon bricht sich, wenn auch langsam, gerade in der Jugend unserer Tage immer mehr Bahn. Wir brauchen damit noch lange nicht auf Glück und Glücksgefühl zu verzichten. Kants rigorose Ethik, die das sittliche Handeln nicht aus der Neigung, sondern allein aus dem Pflichtbewußtsein hervorgehen läßt, ist von Goethe überwunden worden, indem er den Dualismus zwischen Neigung und Pflicht aufhebt und den einzelnen in dem mit vollem Bewußtsein gewählten Weg, der dem Willen der Notwendigkeit entspricht, das volle menschliche Glück finden läßt: höchstes Glück der Erdenkinder ist die Persönlichkeit, d. h. das Individuum, das von Gott durchdrungen ist. Das ist die große Lehre Hebbels und Goethes. Durch all die sich widersprechenden Strömungen der Gegenwart, durch all die romantischen Nebel hindurch, die auch heute noch unsern Blick zu trüben suchen, erstrahlt demjenigen, der, das Sittengesetz unter sich und den gestirnten Himmel über sich, seine ihm vom Weltwillen gesetzte Bestimmung

zu erfüllen geht, das mit Rosen umwundene Kreuz des Bruders Markus und zur sicheren Gewißheit wird ihm das Wort der Engel, die Fausts Unsterbliches in den Himmel tragen:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

UNIV. OF MICHIGAN,

NOV 8 1912

Verlag von Leopold Voss in Leipzig

Das Drama Friedrich Hebbels

Eine Stilbetrachtung zur Kenntnis des Dichters und seiner Kunst

Von Dr. Albert Malte Wagner

XII, 522 S. 1911. M. 17.—, geb. M. 19.—

Neue Hamburger Zeitung: . . . Insbesondere hält Wagners ausgezeichnete Arbeit nicht nur was sie verspricht, sondern sie erweitert sich zu einer Charakteristik der Kunst und Persönlichkeit Hebbels, wie wir sie in dieser vielseitigen Feinheit und klaren Vollendung bis jetzt kaum besessen haben . . . Der Wagnerschen Betrachtung des Hebbelschen Dramas ist wie der Goetheschen Naturbetrachtung nichts Kern und nichts Schale. Sie beherrscht die äußeren Formen und den innersten Gehalt ihres Objekts gleich liebevoll und souverän. Darum ist sie mustergültig für eine produktive Ästhetik und Kritik.

Deutsche Literaturzeitung: Nach dem Gedränge von Hebbel-Schriften aus neuerer Zeit, die sich mit dem Denker und Theoretiker beschäftigen, ist es sehr zu begrüßen, daß man sich nun mit Entschiedenheit dazu wendet, dem Dichter und Künstler Hebbel sein Recht werden zu lassen. Die Zeit der allgemeinen und flachen Urteile über den Dichter ist vorbei; die Forschung muß in eine gründliche ästhetische Prüfung der Elemente hinein, aus denen seine dichterischen Gebilde sich aufbauen. W. will den dramatischen Stil Hebbels einmal als Kunstgebilde, dann als Ausdruck der Persönlichkeit seines Schöpfers betrachten. Eine vortreffliche Absicht. Er untersucht die literarischen Einflüsse und Verwandtschaften, die auf den werdenden Dichter wirkten — die stilistischen Beziehungen zu Schiller und Lessing werden mit besonderem Nachdruck herausgearbeitet —, prüft eingehend den Monolog bei Hebbel und bringt »Der Dialog« seine Studien über Hebbels »novantiken« Stil, die rednerischen Stilmittel, die anschauliche Phantasie und die Bildlichkeit Hebbels unter und schließt mit einer Betrachtung: »Hebbels ethische Persönlichkeit im Rahmen seiner Zeit und als Voraussetzung seiner Kunst«. W. hat künstlerisches Gefühl und philologische Schulung in erforderlichem Maße, um in den eigentlich stilistischen Untersuchungen Nützliches zu leisten. In diesen Teilen seiner Arbeit — hervorgehoben seien etwa die Erörterungen über die Art der Hebbelschen Reflexion (S. 255 ff.), über die äußere Form des Monologs (S. 266 ff.), über die rhetorischen Figuren (S. 373 ff.), über das Hyperbolische in Hebbels Stil (S. 381 ff.) sowie die Abschnitte über Hebbels anschauliche Phantasie und Bildlichkeit — liegt m. E. das dauernd Wertvolle für die Hebbel-Forschung.

Verlag von Leopold Voss in Leipzig

Der Pantragismus

als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels

Von Arno Scheunert

XVI, 330 S. 1903 M. 11.—, geb. M. 13.—

Deutsche Literatur-Zeitung: Je mehr es sich herausstellen wird, daß der Versuch, Hebbel als den großen deutschen Dichter schlechtweg hinzustellen, mißglücken muß, und je mehr eine gesteigerte ästhetische Feinfühligkeit das Absichtliche und Gewollte in seinen meisten Werken verletzend empfinden muß, desto stärker wird die Bedeutung der Kunst- und Weltphilosophie Hebbels hervortreten und desto wichtiger wird diese ernste und gründliche Arbeit werden.

Pädagogischer Jahresbericht: Hebbel ist nach Goethe der größte deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts; es hat lange gedauert, bis dies anerkannt worden ist. Wenn Hebbels Werke mehr gelesen werden, dann wird auch seine Lebens- und Weltanschauung verbreiteter; dann ist es aber auch nötig, diese einer kritischen Betrachtung zu unterziehen, wozu das vorliegende Buch ein gutes Hilfsmittel ist.

Der junge Hebbel

Weltanschauung und früheste Jugendwerke unter Berücksichtigung des späteren Systems und der durchgehenden Ansichten

Von Arno Scheunert

XVI, 314 S. 1908 M. 12.—, geb. M. 14.—

Literarisches Zentralblatt: In einer früheren Schrift (Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels) hat Scheunert des Dichters späteres System darzustellen versucht, das er etwa von seiner Münchener Zeit bis zu seinem Tode vertreten hat. In der vorliegenden Arbeit behandelt er die Zeit bis zum Abschiede von Wesselburen. Das fehlende Zwischenglied verspricht er noch darzustellen. Der Verfasser läßt jede historische Betrachtung beiseite und entwickelt rein philosophisch die Weltanschauung des jungen Hebbel. Manchmal biegt er aber von seinem Wege ab, um ästhetische Werturteile zu fällen. Nachdem er in den Kapiteln über Leben und Jenseits, über Liebe, Freundschaft und Mutterliebe als irdische Verwirklichungen des Ideals, über Naturphilosophie und die Stellung des Dichters dazu die allgemeine Weltanschauung Hebbels erläutert hat, behandelt Sch. im zweiten Teile ihre Äußerung in dem dramatischen und erzählenden Jugendwerken: Mirandola, der Brudermord, Hollon, der Vatermord, der Maler, die Räuberbraut. Diese fleißige und gründliche Arbeit ist ein wertvoller Beitrag zur Lösung des Problems Hebbel, mag man auch über Einzelheiten anderer Meinung sein als Scheunert. Hoffentlich läßt das versprochene Zwischenglied, die Behandlung der Zeit von Wesselburen bis München, nicht zu lange auf sich warten. Denn dann erst wird die Kette geschlossen sein. Emil Kreisler.

Verlag von Leopold Voss in Leipzig

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

Herausgegeben von Theodor Lipps und Richard Maria Werner

Lyrik und Lyriker

Eine Untersuchung v. Prof. Dr. **Richard Maria Werner**

I. XVI, 636 S. 1890. M. 12.—

Der Streit über die Tragödie

von Prof. Dr. **Theodor Lipps**

II. V, 80 S. 1891. M. 1.50

Karl Böttichers Tektonik der Hellenen

als ästhetische und kunstgeschichtliche Theorie
Eine Kritik von Dr. **Richard Streiter**, Architekt

III. VII, 135 S 1896. M. 3.—

Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter

IV. Von **Richard Hennzel** VIII, 354 S. 1898. M. 9.—

Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik

Ein Beitrag zur psychologischen Analyse der ästhetischen Anschauung

V. Von Dr. **Paul Stern** VIII, 81 S. 1898. M. 2.—

Komik und Humor

Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung

VI. von **Theodor Lipps** IV, 264 S. 1898. M. 6.—

Grazie und Grazien

in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts
von Dr. **Franz Pomezny**
Herausgegeben von Dr. **P. Seuffert**, Prof. a. d. Universität Graz

VII. VIII, 247 S. 1900. M. 7.—

Zacharias Werners Weihe der Kraft

Ein Studie zur Technik des Dramas.

IX. Von Dr. **Jonas Fränkel** VIII, 141 S. 1904. M. 4.—

Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik

Untersuchungen zur Methode und Begriffsbildung der Ästhetik mit einer Anwendung auf Goethes Werther

X. Von **Wolf Dohrn** XII, 232 S. 1907. M. 6.—

Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama

Von **Sigmund Bytkowski**

XI. VIII, 208 S. 1908. M. 5.20